

أفاق الفن التشكيلي



الهيئة العامة للثقافة

المثال
حليم يعقوب

مصطفى الرزاز
محمود بقرشيش

7
F

المثال

حليم يـ

د. مصطفى الرزاز

محمود بقشيش

أفاق الفن التشكيلي

المثال
حليم يعقوب

رئيس مجلس الإدارة
د. مصطفى الرزاز

رئيس التحرير
د. مصطفى عبد المعطي

مستشارو التحرير
د. محمود عبد الله
أحمد فؤاد سليم
د. محمود عبد العاطي

مدير التحرير
د. أحمد عبد الكريم

د. مصطفى الرزاز
محمود بقرشيش

مقدمة

المثال حليم يعقوب يشكل ملمحا خاصا ومتميزاً في النحت المصري المعاصر .. فنان محب للتأمل.. يتأى بنفسه بعيدا عن الضوضاء والأضواء، فعاش مع فنه في صومعته الخاصة مشكلا عالما حميما قوامه الصدق والحب..

فنان متوحد مع عمله حتى انك لا تستطيع أن تفصل بينه وعمله الفنى.

نفس الحضور الإنساني الدافئ تحسه في حليم يعقوب الفنان.. والفن.. حتى أنه بات واضحا أن هذا الدفء الإنساني العامر به قلب الفنان حليم هو القيمة الحقيقية فى منحوتاته.

أسلوبه غير تقليدى فى المعالجة، ومتفرد فى التقنية الخاصة به.. فهو فنان لا يلجأ إلى استخدام الآلات والأدوات التقليدية والتي عادة ما تستخدم فى فن النحت، فهو يحس أن هذه الوسائل إنما تمثل حاجزا بينه وبين ما يريد أن يبتثه فى كيان مخلوقاته النحتية من دفء وجدانى للتواصل مع الآخر.. من هنا فإنك عندما تقف أمام أحد أعمال المثال حليم يعقوب للمرة الأولى تجد نفسك منجذبا إليه بتيار خفى وخيط لا مرئى... ولا تملك إلا أن تستسلم لهذا الفيض الكبير من الدفء والحنان اللذان يشعهما العمل الفنى، فتحس أن بداخل هذا التمثال شيء منك.. فلا تلبث أن تقع فى حبه «من أول

نظرة» ولا تملك الفكاك من هذا الإحساس... والحقيقة أنك لا تستطيع.. وبقدرة مذهلة يستحوذ العمل الفني على كل مشاعرك فينتزعك من هذا العالم الفوضوى من حولك ويدخلك فى نظام كونه أبدي... أبدية الإنسان على الأرض. أنها قدرة فائقة يمتلكها هذا الفنان على تحقيق هذه المعادلة.

الفنان حليم يعقوب يستخدم يده فى التشكيل ومن خامة طبيعية.. فى غالب الأحيان من الشمع، ويبدأ بأن «تلوك» يده قطعة الشمع بين أصابعه... وبين هذه الأصابع المبدعة، والصدق فى الأحاسيس، والتوحد بين الخامة والفنان تتحول قطعة الشمع الى مادة حية... من لحم ودم، ولا تستطيع أن تفصل بينها وبين الأصابع، وهنا ينتقل النبض الإنسانى، وحرارة الدفء الروحى عبر أثر خفى من روح الفنان الى المنحوت ليستقر بداخلة ليظل ينبض بالروح الإنسانية أبداً، هامساً فى أذن المتلقى بأجمل عبارات التواصل الإنسانى وأصدقها لتساعده على الاستمرار فى مواجهة هذا الطوفان الكاسح والساحق لإنسان هذا العصر.

وهكذا يستدرجك عمل الفنان حليم يعقوب ولا تملك إلا أن تستسلم له عن طيب خاطر لتعيش فى هذا الفيض من المشاعر السامية قافزاً فوق مادية الشكل بمقوماته الجمالية، ولا تقف عند تلك الاستاذية فى امتلاك التقنية، وهذه براعة الفنان حيث المقدرة فى أن يحمل عمله الفنى تلك الشحنة الدرامية وألتي يشعها... فتصلك رسالته من لحظة اللقاء الأول... وتبدأ لغة جمال التشكيل.. وإذا بك تجد نفسك فى مواجهة عالم من التشكيل الرائع، وباقتدار شديد تحس بالسيطرة الكاملة علي أبجديات عالم التشكيل فى الفراغ أو المسطح.

وعالم حلیم یعقوب یکاد ینحسر فی عنصرین أساسین...
الإنسان والحضان... بل ویتركز العنصر الإنسانی فی المرأة.
فالمراة عند حلیم تجسید لكل القیم... هی الحب... هی
العتاء... هی الخیر... هی النماء، ولا غرابة فی ذلك فتاریخ
الحضارات الإنسانية العظيمة منذ القدم اتخذ من المرأة رمزاً لكل
هذه المعانی والمفاهیم... ولكل حضارة خلال الأحقاب التاریخیة
المختلفة شكلاً محدداً لصورة المرأة فی صورتها الرمزیة هذه... أما
المراة عند حلیم یعقوب بلا ملامح محددة بل جاءت رمزاً عصریاً
جمع بین جمال الشكل منذ العصر الحجری وحتی أفردیت وفینوس
ولكن لیس من هذا البعد المادی بل تشع أشكال المرأة عنده
بروحانیة ایزیس... وهكذا جاء جمال الشكل الإنسانی جمالاً بمادیته
وروحانیته... إنه «ختنو» المصری الحدیث... ولعل هذا جاء تجسیداً
لتجربة حلیم الشخیصیة فی حیاتہ... فلقد كانت رفیقة عمره، رمزاً
مجسداً لكل هذا العطاء الإنسانی بلا حدود... وهكذا استطاع هذا
الفنان أن یجعل من تجربته الحیاتیة تجربة إنسانیة ثریة.

والحصان ... الفرس... له فی الوجدان العربی موقع خاص...
فلقد ارتبط الفرس بالفروسیة... والفروسیة نبیل وتسامی... ودائماً
ما یرتبط فی الذهن الفارس بالفرس. ولعلنا نتذكر قصة الواقعة التي
حدثت فی مطروح... قصة الفارس الذی فابت، ومن ساعة وفاته
امتنع فرسه عن الطعام... وبابت بالفشل كل المحاولات معه
لإطعامه... بل وأدمعت عینا الفرس وكأنه ینعی فارسه.

وحمل الرفاق الفارس الی مشواه الأخير، ووارى الجسد التراب،
وإذا بالفرس ینطلق کالسهم معتلیاً ربوة عالیة... ومن أعلى قمة
قفز الفرس الی قاع الوادی ملقياً حتفه حزناً وكأنه أراد أن لا یفترق

عن فارسه حتي في الموت... أي نبيل هذا؟
فالفارس... والفارس... والنبل صفات متشابكة ومرتبطة... أنه
ارتباط قدرى بين الفرس والفارس... وهذا ما يوحد بين هذا الفنان
وفرسه لذا، جاء فرس حلیم يعقوب رمزاً للحياة بكل خصوبتها،
فأصبح تجسيدا للوفاء والجمال والنبل.
· إن أعمال حلیم عالية القيمة... صريحة الطالع... هادئة النبوة...
اسطوانة الحوار... لم لا وقد خرجت من بين ثنايا أعمال النحت
المصري القديم... ولكن بلغة العصر.
تلك هي انطباعات شخصية... وليست مقدمة نقدية عن الفنان
حلیم يعقوب الإنسان والفنان... وأن ما قدمه الفنان الدكتور /
مصطفى الرزاز والفنان محمود بقشيش من مادة نقدية قد غطت
الكثير من جوانب عالم الفنان.
وإن كنت أرى أن أعمال حلیم يعقوب تهمس كل يوم بأسرار
جمالية، وقيم إبداعية خلقة جديدة... فقط علينا أن نصغي
ونتأمل.

رئيس التحرير

الفصل الأول

الخيول والحرائر والسبايا

د. مصطفى الرزاز

حليم يعقوب والتكنولوجيا العضوية

حليم يعقوب والتجديد الإبداعي

التوافق العضوي مع المكان

النحات والخامه الموحية

الإحساس بالكتلة

الصرحية في اعمال حليم يعقوب

طقوس الفنان

التقنية والفنان

التجديد في أعمال حليم يعقوب

الحصان والديك

المصادر النفسية والمرجعية لفن حليم يعقوب

الانزان والإيقاع في منحوتات حليم يعقوب

الخيول والحرائر والسبايا في أعمال حليم يعقوب

عالم حليم يعقوب تصمره الخيل والحرائر والسبايا فمجرد النظر إلى الرفوف التي تصطف عليها عشرات التماثيل تجد الخيول في أحوالها المختلفة - المنمنم الدقيق ، والضخم الجهم من الهجومى المفترس المتهور . تتقلب في أحوال التهور والهجوم والاقتراس والتخليق نحو الطيران إلى السكون والتأمل والانكسار وكأنه آلى على نفسه دون أن يدري أن يشهد على ديوان الخيول وعوائلها بإحساس يسبق العين ويسبق المعرفة وينطبق ذلك أيضا وقوة على تعبيراته عن حسد المرأة في عفافها وشموحتها وعذابها وهذه المقولة ليست على سبيل اختيار الكلمات المصفوفة بل إنها واقع مستند ، فحليم يعقوب من النحاتين الذين يندر أن يستخدم أدوات النحت فأصابعه وقبضة يده وراحته وأظافره كلها أدوات يدفعها لعملية التشكيل الخاطفة فتترك بصماتها وكدماتها على مسطحات وكتل الشمع الساخن في عمليات ضغط وسحب ووخذ وتكرير وتغير من خلال عملية نفس حركية متوترة فتجد كفيه مسيطرة على كتلة الشمع في حركة تشكيل متوترة بينما ذراعيه ورأسه متحركان كالحامل المسير بالآلة الحساسة كما في التحريك الذاتي بالكاميرا - الكتلة بالكفين يدفعان للأمام ثم يقتريان من جسده وتتحرك الذراعان في اتجاهات مختلفة لضبط الزاوية ولتوفيق حجم الكتلة ونسبة تقاصيلها إلى مرمى الرؤية.

حليم يعقوب والتكنولوجيا العضوية :

وهو في هذه الحالة ، حالة التشكيل اللحظي ، يشبه المجلوب الذي يلوح برأسه على كتفه ، ويهز كتفه على جسده ، وتبدل حركة أذرع على خاصرته في حركة بدولية لا إرادية ، يغلب فيها الإيقاع التلقائي على الإرادي المتكلف . لا جدوى عنده من معلومات التشريح أو أصول النسب أو قواعد التناسب المنطقية ، ولا قيمة للتفاصيل أو الصلاصع ولا ضرورة للصقل ولا لأي رسم تمهيدي أو تخطيط معارف . وهو بذلك نحات مطبوع ، فخياله ثلاثي الأبعاد وأدائه كذلك وهو فنان يتعامل مع أنامله وأحاسيسه ويعتبرها أدوات التي يثق في معطياتها وإمكاناتها مثله في ذلك مثل الفنان التقليدي الذي أشار إليه وليامز في كتابه حرفيو الضرورة ⁽¹⁾ Craftsmen of necessity عند حديثه عن الفنان الشعبي المصري الذي يصنع النورج أو المركب الشراعي أو الخزاف على

(1) Williams Gaioster : Craftsmen of necessity, first vintage books U.S.A. 1974

عجلة الفخار ، فكلهم يستخدمون أجسامهم كأدوات عمل للمسك والعقب والدفع والشد والضغط والتكسير ، كما يستخدمونها كأدوات قياس وحداتها الأصابع والفرس والشبر والذراع والقدم والخطوة ، وحتى المسافة بين اصبع الذراع المفردة إلى القم تعد وحدة قياس ، فالخراط يستخدم أنامله وقبضة يده وكوعه وذراعه ورأسه وعينيته وركبتيه وقدميه وأصابع القدم والظهر فى عملية الخراطة فى آن واحد ، وهو يعلق القلم على أذنه ويحتفظ ببعض الميدان بين شفتيه ، وكأنه صاغ من جسده ورشة وخط انتاج متكامل . يغنيه عن المساعد والساند وغيرها من المعونة البشرية أو الأدوات المتعددة . وحينما يتعامل نجار المراكب المصرى التقليدى مع الخشب فهو يتجول ويلتقط قطع الخشب الملائمة ، القطعة المثنية لأداء أغراض ما ، المستقيمة لأداء أغراض أخرى ، فهو لا يشتري ألواح وكتل الخشب كما يفعل النجار الحديث بأبعاد - قياسية ، بل يتخير من بين الموجود ما يناسب ، ولذا نجده يقول أبحت عن قطعة (ثنى ريع) أى اتخذت طابعها وهبتها من عوامل التعرية الطبيعية ، وبوظفها بذكائه فى موقع مخصص فى بناء المركب . ومن هنا جاء التنوع والتحايل والابتكار فلا نجد مركبا بنفس أبعاد الأخرى ، لتصبح كل واحدة ابتكارا يعكس عبقرية الصانع فى التوفيق بين المتغيرات بمرونة وطلاقة وحكمة.

حليم يعقوب والتجديد الإبداعى

يواصل حليم تلك التقاليد المتوارثة من التوافق العضوى بين الفنان كأداة وكصانع وكحالم يكتشف فى كل لحظة ما هو وراء اليقينيئات والمرعيات المعتبرة بين ذويه من أهل الخبرة والمعلومات والقواعد وأصول الصنعة التى تطفو فى كثير من الأحيان على أعمالهم فتُبرَد من نارها المقدسة . ولذا فإن حليم قد منحه الله نعمة الدهشة الدائمة والتردد الدائم والخوف الدائم والقلق الدائم وفرحة الطفل حين يحقق لمحات جديدة فى تشكيلاته وكأنه قد أصابه زيغ الإلهام وحقق هذه المرة شيئا غير متوقع . وعندما تصيبه هذه الحمى الإبداعية يحوم حولها محاولاً استقراء حوارها معها فيصنِّغ مجموعة من الأعمال حول تهاديها المحتمل فنجده فى جلسة أو اثنين قد ألف عدد من التشكيلات لذات النموذج ولنفس الفكر المحورى التى تهلورت . ولذا فهو لا يعمل فى قطعة الى ان ينتهى منها ولكنه مثلى يعمل فى ما اسميه (قطفة) بمعنى الانشغال فى مجموعة اعمال فى ذات الوقت ، يهد هدوم ويحركهم ويسقط عليهم ما يلح عليه فى اللحظات التى يتعامل فيها معهم فينتج تنوعات على اللحن الرئيسى ، وهذا ما تراه بوضوح عند محاوله تصنيف أعماله الى

عائلات يتفرع منها فرق وامر وأفراد. والتوافق العضوي مع المكان يحتاج الأمر إلى تصوير المكان الفيزيقي الذي يمارس فيه حليم كل أعماله . فهو مكان اكتسب خصوصيته الفائقة وملامته لمتطلبات هذا الفنان بالذات فقد تعدلت أحواله ومواقعه ونسبه ومواقع الأشياء فيه وأرتباط بعضه ببعض عضوياً ليحقق الحال الأمثل ، وبطبيعة الحال فإن ذلك قد تطلب سنوات طويلة من التعديل والتوليف والتطويع إلى أن وصل إلى ما هو عليه رغم تواضعه وبساطة البدايه ، ولكنه مثل ورشة الخراط الشعبي ليس بها مكان لما ليس بضروري - ولا توجد مسافة لم تُضبط حساباتها ، كل شيء في موقعه وفي متناول اليد - تجهيز محكم ولكنه كما قال وليامز - ينتسب إلى التكنولوجيا العضوية .

في المكان الذي اختاره حليم معملًا له - شباك ذو قضبان حديدية مفتوح للأضواء وللتهوية ولا متصاف بالبخار السام ، أمامه قرص عليه كُومت عدة قوالب من الطوب الحراري فوق عدة راقات من الألياف المقواة للحرارة الشديدة ، وعلى اليسمين منصه حديدية عليها طاسه المونيوم يصهر فيها الخلطة الشمعية الملونة بالجرافيت. وبين الشباك ووعاء الشمع ثبت الموقد الذي يتحكم في قوه نيرانه - لتسخين أوصهر الشمع في الآنا ، وعلى التضامد مع هذا الجدار الذي يحوى الشباك والرجل والموقد جدار اقرب إلى الرجل عليه رفوف صنعها بنفسه وعلى الجدار المقابل صفوفًا أخرى من الرفوف بذات الهيئته - تكس على كل الرفوف علب صغيره وكبيره اسطوانية ومتوازية المستطيلات وإواني رصت فيها اقلام واسنان ومواد خشبية وأخرى معدنية ، ويجوارها اكياس وقراطيس وأجزاء من أشياء متباينه رصت باحكام حتى لا تنهار .

وأمام هذا الجدار تبرز قرصه عليها لوح زجاجي ومثبت عليه ذراع متحرك يحمل لمبة أضواء قوية وأمام هذه القرصه بالقرب من الشباك مقعد يمكنه وهو جالس عليه أن يطول أى شئ . سبق ذكره من محتويات المكان . فيضمن التحكم التام في أقل حركة ممكنة في كل ما يحيط به - يقبض بكبشة معدنية على كتله من الشمع الذي ييس قليلًا فوق سطح الشمع المسائل بفعل التعرض للهواء بالحجم الذي يريده ويثبت على أعواد من المعدن كدعامات يُكوم عليها كتل الشمع حتى يحصل على الهيئته المطلوبة فيعتدل في جلسته أو يقف ويتعامل مع كتلة الشمع المحيطه بالدعامه بأنامله وأجزاء يديه ويرشقها من طرف سفلى للدعامه في ثقب في قالب طوب حراري أمامه ليتأمله وليتركها بعض الوقت في حاله اعتدالها ثم ينقلها على كتله رخام (قاعدة) مناسبة في الغالب أخضر

ممره يُفضل له تماثيله فهو يحب أن يرى التمثال يولد على قاعدته اثناء تشكيله ، ولذلك فإن من أقوى جوانبه التشكيلية التي تميزه بقوة علاقة التمثال بالقاعدة فأحيانا يكون طائرا عليها مرتكزا على عودا دقيقا، وأحيانا زاحفا أو منزلقا في بعض اجزائه عن قاعدتها أو جالسا عليها أو منصهرا ومندمجا عليها فأرضا هيئته العضويه على قمه كتلتها الهندسية.

وما يلفت ان يشكل هيئه اخرى واخرى واخرى ويرصهم من حوله بالطريقة التي اشرنا اليها.

النحات والخامه الموحية

يشرح فيلدمان^(١) موقف النحات من الخامه التي تساهم بصورة فعالة في تشكيل سلوكه الإبداعى فيقول.

" النحات فى الحجر يصنع نسخة من الصلصال ويصب منها نسخة من المصيص ثم يتم تكبيرها باستخدام أدوات يدوية أو ميكانيكية أو كليهما معا.

ولكن لأن الأصل مصنوع بالطين المثبت على دعامة معدنيه أو خشبية ، قبل أن يصب بالمصيص فإن طبيعته تتم بالإضافة والبناء ، وله توازنه الاعتمادى على الدعامة الداخليه ، بينما كتله الرخام أو الحجر يتم الحفر فيها بالنحت أى يازاله الأجزاء الزائدة للتوصل الى الشكل بعد التهذيب. ويقول مايكل انجلو نحات عصر النهضة العظيم - انا أقف أيام كتله الرخام فأرى التمثال فى قضيعة النهائي بداخلها ، وأحس بأن دورى هو تقشير ما يحيط به لاطهاره- وهذه ربما أبلغ صوره لإيضاح أسلوب العمل فى الرخام أو غيره من الاحجار.

ومن ثم فإن النحات يترجم الكتله النحتية من لفة - الطين- إلى لفة الحجر وما يتطلبه كل منهما لاعتبارات فى التناول ومعطيات فى التشكيل وعليه لابد من توقع نسبة من التحريف أو التعويض.

وفى جميع حالات الصب بالمعادن أو اللدائن فى حالة السيولة - فإن هناك فارق بين اللمسة الحميمة للفتان لخامه التشكيل الأصلى قبل صبها كالطينات أو الشموع أو غيرها.

وبعد أسلوب السباكة من المخترعات العظيمة للإنسان منذ العصر الحجرى الحديث إذ يستنسخ بدقة والكتلة وآثار الأدوات والأصابع لل نموذج المصنوع من الطين أو الشمع.

(1) Feldman, Edmund Burke, Varieties of Visual Experience Prentice- Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. New york second Edition 1982.

وتكمن قيمته في أنه يحول السطح اللين اللطين والشمع إلى خامة أكثر صلابة من الأصل. ويمكن نقله بدون أخطار كما يمكن استئصالها بأمان.

والمعدن المسبوك يتفاعل مع الجو ويكتسب لونا بفعل الزمن ، كما يمكن صقله أو معالجته بالكيمياء ليكتسب درجات من اللون بدءاً من اللون الذهبي إلى البني الغامق أو الأزرق الجيزاري المشيع بالأسود . وقد يكون اللون معتماً أو صقيلاً ، وعلى عكس مايكل انجلو يعرف رودان Rodin فن النحت بأنه فن الكل والكتلة . يعنى رودان بالنحت بالإضافة ويرى أن الطين أكثر مرونة ومباشرة في تجاوبه مع أنامل الفنان بالمقارنة بالخشب أو الحجر . والطين يحتاج لآلات قليلة جداً وتشكل يد الفنان الكتلة وتترك بصمات الأصابع على السطح اللين المطاوع.

الاحساس بالكتلة

وهناك خاصية مميزة تعطى قوة لاعمال حلیم يعقوب الا وهي الاحساس بأن الكتلة مصهورة وان شيئاً حاداً قد اعترض ليرتتها فوضعها في حالة من التراجيديا الصامتة ، فانصهار وانسياب الشمع خاصة حينما يسكب سائلاً على الكتلة يعطى احساساً ناعماً يغطي خشونة الملامس ثم يضغط على اجزاء منه قبل تمام جفافه فيحدث بصمات انسانية في انساق متتابعة وفي اجزاء منها يستخدم آلة حادة ويجرها بعنف فتحدث ذلك التأثير الصناعي المقنع ليضيف نوعاً من الصراع المتباين بين نعومه الشمع المنصهر والخدوش المعمولة بأدوات من الصلب عادة.

وتتبلور قدرة حلیم على التعبير عن البعد الثالث بيسر وسهولة كتحات ملهم في ميله نحو تحريك اتجاهات الاطراف ، ففي " الفارس المجهول" نجد رأس الفارس يتجه إلى اليمين في ايماء معبرة بينما يتجه صدره وساقه الامامية إلى اليسار قليلاً عن خط الوسط لتتوسط الساقين الخلفيتين ثم يرفرف الذيل إلى اليسار محدثاً التوازن مع كتلة الرأس الشارعة إلى اليمين ، ويتخذ الفارس مجهول الملامح والهوية شكلاً انشويلاً مرتدلاً بصدرة إلى الخلف ليكون قوساً في عكس اتجاه معرفه الفرس ، وذراعيه ممدودتين إلى الخلف والرأس الذيقية مفتولة لتشارك رأس الحصان في اتجاهها نحو اليمين ، أما الذيل فيرفرف كزغف التخله مكملًا القوس الذي يحتوي التمثال من الرأس إلى نهايه الذيل ماراً براس الفارس في هيئه عقد وهي من العقود المعمارية العربية كما يسلم طرف الذيل نفسه لبداية قوس مقلوب تمس امتداداته الاقدام الخلفية ثم ينطوي ليحدد الخط الداخلي للمساق الامامية. ويرتد مع جسد الفارس فيما يشبه

دائره أقرب الى الاكتمال ، ويمكن بسهوله تشكيل اقواس ودوائر فى حركة بندولية تهيم على التكوين العام للفارس والفرس قوس ينشأ من منتصف الرأس مرتدا الى الرقبه ويطن وساق الفارس ثم يلتقى مع الساق بالفخذ ليكمل القوس هاربا الى خارج التكوين ، وقوس آخر واضح الملامح يحدد ذراعى الفارس وخاصرته والاردا ف ، وغير ذلك من الاقواس الدافعه للتأمل والمساعد فى ربط الكتل ورسم مسيرة لحركة عين المشاهد .

هذا التحليل يعالج وجها واحدا من التمثال فإن نظرنا الى الوجه الآخر فإن علاقات جديدة مغايرة تتوالد وتتجلى وخطوطا كنتورية ايقاعية وتتوالد عنها فراغات شيقة بين معرفة الفرس وصدر الفارس - وبين ارجل الفرس الثلاثيه يقطعها ساق الفارس كالتصل وبين الذيل والساق الخلفية كلها تحيط فراغات محسوسه وتتقل المستويات فى تضاريس صلبة كفعل الرياح فى الصخور التى تتزلط مع الزمن فى وقار غير مفتعل.

خطوط كالمروق الرئيسية تحدد ملامح الايقاع كالخط المحدد لاسفل الرأس والآخر المحدد للصدر والموصل الى مقدمة الساق ثم يستعرض فى لقائه مع القاعدة ليوحى بازدياد القدم الوحيدة والخط الذى يرسم الفخذ الامامى ويدور من قوفه ليلتقى بمنشأ الذيل ثم يعاود التموج لرسم قنطرة الذيل ومن خلفه تهبو قنطرة الفخذ الخلفى وطرف الذيل معقوف بحيث يبدو من ناحيه مرتدا الى أعلى:

وتؤكد هذه العضوية استخدام الفنان للرخام الاخضر المعرق على شكل صندوق شطفت حوافه العلوية فتضيق القمه عن القاعدة ويرتكز التمثال على تماس خطوط المسطح العلوى للقاعدة شارعا باقواسه الديناميكية الى أعلى فى اتجاهات سعف النخيل وأكسدة التمثال المدهشه التى تجمع بين نفس اللون الاخضر الموجود فى القاعدة الرخاميه ، مع ظلال جزائريه وثنية ، تؤكد الملامح وتنوع الدرجات الظلية ، عمل صرحى بمعنى الكلمة رغم تواضع الحجم الذى لا يزيد عن عشرون سنتيمترا . اخاله وقد تم تكبيره ليصبح تمثال ميدان مسيطر ومهيمن على الساحه كلها مع التمثال الميدانى للمحصان (فإذا ما نظر الناس الى التمثال من اعلى ، او ما اذا تجولوا متجلبه تحته على قاعدة فإن علاقات فنية رائعة ستجلى لهم كمصدر للتأمل والتذوق والتحليل . ففيه ما فيه من اشباع وحكمه ليقى بهذا الغرض الذى أحلم أن يتحقق يوما ما ، حين توافر الوعى الثقافى والكوادر المعاونه والجساره للاقدام على هذا العمل بدون عجله من الامر .

الصرحية فى اعمال حليم يعقوب

هذا الاحساس الصرعى فى اعمال حليم يعقوب يشمل حتى المتممات النحتية ، ففيها طاقة صرحية كامنه عمدت على اظهارها فى الصور المرفقة ليتصير تصور هذا الاحساس على القارئ وفى نظرى أن هذه الصرحية وليده الاحساس العضوى فى التشكيلي فهو باستخدام اتامله وقبضته واصابعه واطافره يستعين بقانون النمو فى الطبيعة وهو فى حد ذاته قانون يقلل التضاعف اللامحدود لانه قانون نمو يشترك فيه الزواحف من السحليه الى التماسح الى اللنياصور ومن النبتة الدقيقة الى الشجرة العملاقة ومن نمسه الهواء الى الرياح العتية ، فالتفاصيل على سطح ورقه النبات تشبه الشجرة وتشبه الغابة وتشبه الشرايين فى الجسد وتشبه الاخاديد فوق الاراضى الشاسعة وتشبه مسارات الحمم المندفعة من البركان كلها يحكمها قانون من ذات العائله ، فبصمة حليم يعقوب على الشمع لا تختلف كثيرا عن بصمة حُف الجمل أو قدم الفيل على أرض رخو، وتستطيع أن دققنا النظر فى بعض تفاصيل التمثال ان نجد مضاهيات من عالم المحار والقواقع والعظام والجذوع الجافة وسعفات النخيل ووريقات عملاقة من اوراق الشجر . واللافت للنظر حقا مما يستحق التأمل فى مسألة الصرحية فى نحت حليم يعقوب تتجلى فى محاوله اعماله المقارنه بين الاعمال الصرحية فعلا (فى حجمها) وبين التى شيدنها بالتعاون مع الفنان الراحل صلاح عبد الكريم بمدينة الرياض . فهى ضخمة لامحاله باديه للعيان بهجومها الهائل ولكنها تفتقر الى صفةالصرحية التى تتجلى فى منمنماته العضوية فإن تصورنا تلك المكبرات فى حيز أصغر عشرات المرات ، نراها وقد اصبحت أكثر إقناعا وتماسكا. والعكس صحيح بالنسبة للتماثيل النحتية الصغيره إن تصورتها عملاقة فهى شديدة الاقتناع.

ويؤكد ذلك المفهوم حليم يعقوب نفسه دون أن يدري حين يلتقط مصفرات نحتيه شكلها بالشرائح المعدنية واللحام فى تكوينات هندسية منضبطة ومتوازن ويقول (خلوه - ومظبوطه ، ولكن : لم اجد فيها نبض - جامده - صدقنى النحت حاجه ثائيه خالص) .

طقوس الفنان

يمارس حليم يعقوب عمله اليومي كالصلاه وهو يشعر باضطراب اذا ما امتنع عن زياره الاستديو وممارسه العمل او التقلب فى صفحات عن أعمال الفنانين الكلاسيكيين الذى يسعره اعمالهم واستاذيتهم ، أو التجوال ببصره نحو الاعمال المفروصه على الرفوف حول مكتبه . فهذه

الطوقس بالإضافة لفعل التشكيل بالفتح وتأمل ما يفعل ويشغل باله فى الاحتمالات أو فى تنظيف القطع بعد سبكها ليتخلص من الرايش ، الشوائب والخدوش الناتجة عن السباكة الفشيمه ، أو عن اللحام الهمجى ، يغطى ساعات طويلة مع السنون الدوار بالطاقة والسرعة الهائلة ، ولامبارد والأجنات والصاروخ الدوار واقراص المنغره وقرش السلك ، وتجهيز خامات الاكسدة " الباتينا " البنية والخضراء التى يستخدم فيها مركبات كيميائية شديدة السمنه كالزرنىخ والنشادر وغيرها حيث تصدر روائح قاتله يخفف من وطئتها ان الشباك مفتوح فيساعد على تجديد الهواء وطرده الروائح والغازات والاثريه وغبار النحاس والدخان المنبعث من الحرق المتكرر لخلطة الشمع.

وهو لا يقبل استخدام قناع واقى للاتف حتى لا يستنشق هذه السموم أو واقى من ذرات المعدن التى تعبى الهواء من حوله لحمايه عينيه ، ويرفض استخدام قفاز من أى نوع لحمايه يديه وأظافره وجلده وجلده من المؤثرات الضاره ، فهو يشعر ان أى شىء صناعى بينه وبين الخامه وجو العمل يفقده التواصل الشفاف مع العمل وهو بذلك كالراهب الذى يلبس الصفوف الخشن ويعرض نفسه لنوات البرد القارص للوصول الى مبتغاه القامض.

ومن وقت لآخر حينما يفتح باب الاستديو لاستقبالى أفاعاً ببشور فى وجهه أو حرق فى زراعده أو ظهر كفه -- انها القرابين التى يقدمها فى مقابل نواصله المباشر مع ادوات صنعه ليحقق نبضا حيويا وطاقه تعبيريه فى أعماله الصغيره.

التقنية والفنان

والحديث عن العلاقات والبراهن واللحظية فى اعمال حليم يعقوب يعكس تصورا خاطأ بأنه لا يكتثر بالصنعه من الوجهه الحرفية ، وربما لا يملكها أصلا.

ولكن هنا بعيد كل البعد عن الحقيقة فقد تدرب تدريباً حرفياً على التقانه فى سويسرا حين بعث لدراسه الحفر فى الصلب . الذى يتطلب مهاره فائقة على القياس والمسابات والنحت والحفر والخزفة وعلى فهم آليات التنفيذ بالغة الدقة وعندما عاد من هناك أدت ملاسبات عجيبة ان يشرف بالكامل على ورشة لأشغال المعادن ويكتسب ويطور خبرات بالغة التعقيد فى مجال تشكيل المعادن ولحامها وتثبيتها وأكسدتها وتلميعها وسباكتها وتشطيبها.

وقد ساعده ذلك فى الأعمال التى اشترك فيها مع الفنان صلاح عبد

الكريم سواء في مصر أو في مدينة جده . فهي أعمال ضخمة تتطلب سيطرة كاملة على التقنيات وعلى التصرفات المبتكرة لحل ما ينشأ من مشكلات.

ولدى سليم يعقوب عقلية نظامية فيما يتعلق بالتقنيات واستخدام الأدوات ، بل وصنع بعضها بنفسه وتوليف البعض الآخر ليؤدي أغراضاً بذاتها من متطلبات العمل.

وفي كراسه التدريبات الدراسية التي أعدها آنذاك ما يتم على البرنامج المكثف في دراسة أسس التصميم ونظرياته وتفهم العلاقات البصريه وامكاناتها الادراكيه. تدريبات على الخط والنقطة واللون وملامس السطوح واتجاهات الكتل والمساحات وعلى اشكال المساحات وعلاقتها التكوينية صفحات وصفحات عليها ملونات بصرية متممة كل منها تمثل تجربه في مجال اسس التصميم. راعى فيها الدقه والرعى مقومات اللغة البصريه.

وفي مرسومه لاحظت قدرته الفائقة على الاستخدام الحر في لمعدات معقده يعرف الفروق بين سرعاتها التي تتراوح من ١٣ آلاف الى ٢٠ ألف لفة في الدقيقة وأنواع السنون التي تقطع والتي تحفر والتي تكسب السطح ملمساً أو آخر . والذي ينعش في المعدن بقوه والذي ينظف بهدوء - خيره ميكانيكية موقع الإعجاب اذ يتعامل مع سنون الحفر كالساعات الدقيق .

وهو عنيد وصبور مدهشة فقد لاحظت ان بعض الاعمال بعد سبائكها في حاله مبطلة اذ افتقدت للهيئه العامه والافصايل والعديد من الملامح وتراكمت آثار (الرأيش) كما جعلى ادعوه ان يرميها ويصيد سبائكها في مكان آخر ولكنه عاجلها بصبر وإنه واحرار الى ان وصلت الى حاله ممتازه ثم ذهب الى ورشه اللحام ليؤتى اجزاها واذهبها تفقد رونقها مرة أخرى بصوره ازعجتني حقاً ولكنها تلقاها بكل قبول وعارود العمل فيها لا يام متواليه ساعات طوال الى ان وصلت الى الحالة المطلوبة.

وخبراته التقنية في التعامل مع الكيماويات اللازمه لأكسدة المعدن وإكسابه اللون والظل المطلوب والتوليف الحر بين مركباتها ودرجات التسخين ، والوقت اللازم لهذه العملية - الأكسدة - فضلاً عن خبراته في الخلطات الشمعية لتحقيق درجات اللبونة أو السيولة أو التيبس ، وثيقه للقواعد الرخامية ، وثبيت التمثال فيها ، ووزنه ، أمور كلها دالة على قدرات الفنان التقنية .

حرفية وإرادة وصبر مدهشين . وطوال وقوفى أو جلوسى معه اتعلم

افكارا مهنية جديدة واطلقت نضائهم غاليه ، خلاصه تجارب السنين يوزعها على زملائه طواعيه وبكل حرص . ويبدأ . ينقل ما يعرف الى الآخرين مستهجننا سلوك زملاء يتهربون من السؤال عن معارف الخبرة ويقول - (من عرفنا يمكن ان نقولوا على خبرتنا يبقى (حسن منا) . وهي الدنيا هاتستمر وتتقدم ازاى من غير ما كل واحد ينقل للثاني ما توصل اليه . سلوك نبيل واعى .

وفيما ارى ويوافقني عليه حليم يعقوب ان الذى تميزه اهداف تجاريه بحتة ، والمفتقد لموهبه الفنان القادر على التجديد ، يجد نفسه متمسكا بمعلوماته الحرفيه لأنه يركز عليها فى الاساس أما الفنان المبتكر الخبير باللغة البصريه ، يعتبر خبراته التقنيه عنصرا تكميليا ولا يخشى ان يشارك فيها آخرون .

شوف الايد شوف الوش - صدقنى إنها أصعب حاجة فى الرسم ، يقول يعقوب أثناء استرساله فى التعبير عن اعجابه بالقدرات المذهلة لفنان عصر النهضة ، وهو قول يتم على احترام الدقة والصنع من كل ما تقدم يتضح ان حليم يعقوب حجة فى مسائل التقنيات لانه يعرف عنها الكثير معلوماتيا ومن خلال الخبرة والممارسة العلمية ولكنه لا يضعها موضع الصدارة فى زوه بل فى موقعها الاعتبارى كمساند طبع لصنع الإبداع . وشوق التجديد .

التجديد فى أعمال حليم يعقوب :

ربما كان من احد اسرار قدره حليم يعقوب على التجديد فى عمله النحتى أنه لم يتخرج فى قسم النحت فى أثناء دراسته فى الوطن أو فى الخارج . فلم تقيد الثوابت الأكاديمية ولا القواعد المتوارثة لأساتذة فن النحت التى يتوارثها الجيل تلو الآخر فتكسيهم مهارات ومعلومات ، تحاصرهم بحكم القناعة والفقه الزائفة وأحادية التوجه .

ولكن لانه غير متخصص فقد أصبح طليقا امام المتغيرات التقنيه والجمالية والتشكيلية ، واصبح يمتلك قدرا من الجراء والبراء على اختراق القواعد وتكوين توجهه الخاص ، فشق طريقه فى المجال بالطريقه الاصعب والاصوب .

ويؤكد هيرت ريد على هذا المفهوم فى كتابه التاريخ المختصر للنحت الحديث حيث يقول : كان تأثير ميزان كرماس أقوى فى مستقبل النحت عن تأثير رودان كنحات فقد أثمرت تجربة رودان ميلو Maillol وبردويل Bordelle ولكن ميزان كان مشيرا أدى إلى ظهور بيكاسو Picasso وجنزاليس Genzalez وبرانكوزى Brancusi وأرشينكو

وليپشيز Lipchtiz ولورانس Laurans وهم الذين مهدوا الطريق للنحت الحديث. وكان أهم إنجاز في تطور فن النحت الحديث قبل أولئك إبداع ديجنا وماتيس وتيممهم ريتوار ويونار الذين أظهرها حساً نحتياً وتعقوا في التجربة النحتية المجردة بالرغم من أنهم مصوروون في الأصل ومن ثم تحرروا من القيود المدرسية للنحاتين المحترمين فتخطوا الحدود التقليدية. اكتشف رودان النحت التأسيري الذي يخالف الصورة الكلاسيكية للتمثال الذي يجسد الحركة، فلا بد للتمثال ليتخلص من الحركة الجامدة وأن يتضمن مجموعة متتابعة من الحركات في ذات الوقت ليوحى بالحركة تحت تأثير الضوء غير أن ما يتس قد انتقد رودان.

لكونه منشغلاً بالتفاصيل على حساب الكتل الصريحة إذ كان رودان يرى الكل على أساس أنه تجميع للتفاصيل المكونة له بينما يؤمن ماتيس بأن الكل له خصوصية قائمة بذاتها مختلفة عن مجموع المكونات الجزئية لهذا الكل، وقد توصل ماتيس لذلك بفطرته وهو الأمر الذي بنى عليه فيما بعد والترجويوس نظريته الجشطالت وتوصل ماتيس بهذه النظرة المتحررة إلى ماسماه الارابيسك حيث تحرر من الكتلة والتفاصيل وأنتج تماثيلاً بلا أطراف وبلا ملامح ظاهرة بهدف تأكيد الأقواس الحيوية في الكتلة بمعنى أنه يتحلل كالارابيسك من المنطق التشريحي لنسب أجزاء الجسم والعضلات والعظام التي يلوح بها النحاتون التشخيصيون في زمانه كأن يغالي في صياغة الأطراف لتحقيق الدينامية والتوتر مع الإحساس بالتوازن.

وينطبق هذا المفهوم على أعمال حلیم يعقوب كما يتضح من شرحنا لهذه الأعمال. يقول ماتيس لتلاميذه ناصحاً: حدوداً والنسب ثم لا تفقدوها ويقول أن النسب الطبيعية تتوارى أمام العاطفة وعلى الفنان أن يبذل ويعذب كما يريد مع الحفاظ على الشخصية المميزة للتعبير.

نخلص من كل المعايير السابقة والنظريات والقواعد عن البدء في النحت انفتح أمام المثير الذي أمامك وتبع التعبير عنه ثم تجارب مع ما يتفتح أمامك من أحاسيس ومواقف لتكون أنت نفسك في حالة دهشة واكتشاف تعبيرى حتى ينتج تعبيرك متوافقاً مع مشاعرك التي ايقلها الموضوع الذي تعالجه. وتنطبق تلك النصائح بصورة كلية على شخصية وأعمال حلیم يعقوب وكأنه قد توصل إلى عمق المقصد من نصائح ماتيس لطلابه.

ويضيف ماتيس أن النحت يحتاج إلى أكثر من الرسم يحتاج إلى

التغير بالكتلة وليس بالشكل ويرى أن التمثال كلما صغر حجمه كلما زادت ضرورة مراعاة تكتله.

ويقول هربرت ريد أن قليلين جدا من النحاتين الذين يمكن نسبتهم إلى مائيس، ولعل حلليم يعقوب هو أقرب الفنانين المصريين لفهم نظرية هنري مائيس ولتحقيق أفكاره في أعماله بمنهج الخاص.

ولكون حلليم يعقوب متحررا من التقاليد الأكاديمية المدرسية في فن النحت فقد مكنته ذلك من القدرة على التحول التقني والأسلوبي في نحته تجاوزا مع معطيات وظروف محيطه وحاله مزاجية خاصة . وتتم له اكتشافات في لغة الهيئته النحتية من خلال الممارسة في مراحل العمل ، فحين ينتهي من الكتلة النحتية لتمثال ما . خاصة في التماثيل الأكبر حجما ، وتحسب لوزنها المنتظر بعد صبها بالمعدن ، يلجأ الى تجزئته التمثال الى نصفين أو أكثر ، يقطعه وهو شمعى الثقيل بنصل حاد في مواقع ثقل أو تتعلم فيها التفاصيل ، وينحت كل قطعه من الخلف حتى يحتفظ بالسلك المناسب لتمامها متخلصا من باقى الكتلة ، ويسبكها مجزأة ، ثم يعاود لحامها بعد تشطيبها بادوات التنظيف والصقل ، لتعاود هيئتها الكليه ، ثم ينظف آثار اللحام ليتتهي من اعداد التمثال في هيئته النهائية ، فيثبتة مؤقتا على كتله الرخام لتخيل وضعيته ويكسبه أطيافا من الظلال الملونه بلرجات البنى الذهبى ، ثم يتدرج في الاعتماد موزعا على سطوح التمثال بطريقه عضويه مؤثره ، وتزداد ولونه الكتله كلما زاد التسخين وأعيدت كُرّ الطلاء بالكاسيد والمركبات ، وأحيانا أخرى يستخدم مركب الزرنيخ لاضفاء لون الصدأ الاخضر في تجاوزيف الكتلة النحتيه ، فتعطي إحساسا (إتروسكيا) مؤثرا . وعندما يشعر ان الحاله اللونيه للاكسدة ملائمه لكتله ما ، يتوقف عن تطويرها ويشطبها .

يعطى حلليم يعقوب للوقت فرصته للتأثير في الكتل النحتية ، فالوقت عنده عامل محفز للتخيل ومعارن على اتخاذ القرار ، بعد مراجعة النفس لفترة طويلة.

فحينما تكون مجموعة التماثيل التى يعمل فيها خضراء - لم تجف بعد - يحلو له ان يضعها أمامه ربما لايام طويله ، ويحركها في إتجاهات مختلفه كل فترة ليحس بها قناعت كانت او للبحث عن ما تحتاجه من تعديل بالحزف او الاضافة ، أو تفسير اتجاهات موضوعية في بعض اجزائها ، أو فى ضبط ملامسها عملية متواصلة من التعامل الذى يتخلل مراحل الانتاج الى ان تستقر ارادته ، ويتخذ القرار

الجمال النهائي ، فيذهب بها الى المصعب لتدور دائرة الانتاج بالطريقة التي شرحتها سلفا .

اثنا عملية تفريغ التمثال بعد تجزئته لضمان تخفيف نسبي في وزنه ، يكتشف الفنان امكانيه الاستفادة من الشكل وسلبيته ، أو سطحه الأمامي والخلفي معا ، فهو أثناء عملية تخفيف الكتله لتصبح مثل الشريحة، يجرى عمليه نحت بالاختزال بدلا من البناء بالاضافه في المرحلة الاولى للتشكيل ، وعمليات النحت هذه لا يفعلها بصوره آليه ، بل يجد نفسه مستدرجا لاعطائها شكلا جماليا ناتجا من تتابع إتجاه أداء الكشط أو الازاحه التي تحدث ما يشبه موجات الخطوط أو الاخاذيد البقيه، تنساب متوازيه في تشكيل جمالي أو آخر .

وقد نجح الفنان في استثمار هذه السطوح في صميم تشكيله النحتي ، فأحيانا يعتمد ازالة أجزاء التمثال عن مواقعها الاصلية لاطهار جانب من السطح الخلفي، وأحيانا وبالتدرج توصل الى وضع ذلك في اساس الفكره النحتيه أثناء تشكيلها ، فتوصل الى تكوينات نحتيه صيغت فيما يشبه الشريحة التي تتلوى لتفصح عن فكرته وتكوينه او تجمع بين فكره الشريحة والكتله في مواقع معيئه في تكوينه للتمثال.

هذه المجموعة من المنحوتات تجمع بين السالب وال موجب في ايقاع موسيقى مقعم بالعنبريه وتتخللها أحيانا فراغات موحية جعلت تماثيله أقرب الى الشفافية والتحليق، متخفقه بصريا من قهر الجاذبية الارضية. وقد انتج تضيفات عديدة على هذا المحور التشكيلي المبتكر والذي توصل اليه من خلال الاكتشاف لضرورات تقنية ترتب عليها بارقات موحيه ، ذلك يدل على مرونة الفنان وعلى شحذ احساسه واكتشافه المستمر من متغيرات العمل وما يطرأ عليه، فالخامة في حد ذاتها مثيرا يولد احتمالات تشكيلية متجددة، والتقنيه كذلك والافكار الشاردة والمشاهدات في الحياة والفن كلها واحات في صحراء الفنان يلتقي فيها بالجديد والمثير والمحرك.

فحين يشكل يكتل الشمع اليابس، يحصل على كتل تختلف عن تلك التي يحققها بالشمع اللين وتختلف عند كل حالة ليونه، وعندما يسكب الشمع السائل يحصل على احساس وهيئه وملمس مختلف تماما - ربما يختار الفنان من بين هذه المتغيرات التشكيليه ما يلائم احساسه في لحضه التشكيل أو الفكره الماثله في خياله ويرغب في تجسيدها بالكتله. وحين يضغط شريحة الشمع على سطح صلب ليحصل منها على بصمه ، يحقق صيغه مختلفه ويلعب بتلك المقدرات بالصوره التي تحقق

له مراده الفنى.

وفى فترة من الزمن حينما تكون الموارد المالية قاصرة لا تسمح له بدفع تكاليف السباكة واللحام ، يلوذ بالورق فيرسم دراسات لموديل انساني كالذى ينتحه يتمعن فى ضيفه الجسد الانسانى المختزل باستخدام درجات الاسود والرمادى والابيض والغضى دون الالوان - فهو نحات يرسم كنهات ويتصور كنهات ويستخدم ادوات الخدش على سطوح اللون السميكة ليحدث تأثيرات وملامس أقرب الى سطح التحتى وتأتى تلك اللوحات الصغيره بمشابه تأملات فى وضعية الجسد البشرى المصغى من التقاصيل ليحاكى الكتله الوهمية على سطح بالظلال وملامس المطروح .

وأحيانا أخرى وجد نفسه يغمر مسطح الورق فى ماده غرويه سميكة بعد تشكيله على ذات الصور فيصبح كالنحت البارز او الاقرب ال المجسم ، ويستعير من طبيعه طى الورق وامكاناته صيفا تشكليه جديدة ، يستملحها وتستهويه ، فيصنع منها تشويعات عديده ثم يصلبها بالماده الغرويه لتثبت على حالها المراد . ثم طرأ على ذهنه ان يسبكها فأتت سلسله أخرى من متواليات نحتيه مهتكره تماما ، فيها شخصيته واحاسيسه وعضامته ولكن فى صوره تشكليه مختلفة وإبان الانتهاء من كتابة هذا الكتاب فى الأسبوع الأول من شهر مارس استغرق حليم يعقوب فى تجريد جديدة تماما ، فحين دعاه الفنان آدم حنين لتمثيل مصر فى سمبوزيوم النحت الدولى فى الأحجار الصلبة بأسوان، بدأت تراوده أفكار وتلح عليه تساؤلات، ماذا أعمل فى الأحجار الصلبة وأنا لم أعمل أبدا فى الأحجار ؟ وكأنه قد استغرق فى الحاله المؤرقة التى تسمح بهجوم اللاوعى على الوعى وتشتيته وتسهل للدخول فى دائرة الإبداع المنطلقة خارج الحدود فى دائرة من الفوضى التى لا تلبث أن تولد أنواعا جديدة من القواعد التى ينهى على الفنانين ممارسة التمرد عليها ، فالفوضى كما يراها انطون إهرنزويج⁽¹⁾ هى المدخل إلى ابتكار أنظمه جديدة للفنان فى قفزه من حالة إلى حالة قد يبدو فوضويا إزاء التفكير النظامى، ولكن النتائج المختلط لهذه العملية من صميم لغة الفن ومتطلباته . وفى هذه الحاله الاستغراقية توصل حليم إلى صياغة جديدة تماما فنحت أمامه ألقا جديدا فقد استعان بإحدى القواعد الرخامية التى يشته عليها منحوتاته المعدنية وقد تشققت، وتهشم أحد أجزائها، فجمعها بصورة

(1) Anton Ehrenzweig ; the Hidden Order of Art, University of California Press Berkeley & Los Angeles (1971)

تكوينية جديدة ثم صب النحاس المنصهر على أحد أضلاعها وداخل بعض شقوقها فحقق علاقة جديدة بين ملمس الرخام البارد بعروقه المتجمعة وبين النحاس المنصهر الدافئ. بفعل الصهر وحصل على كتله نحيتة رائعة ثبت على قممتها رموزاً إنسانية مختزلة ليكمل الصيغة الرمزية والتكوين الجمالي للتمثال - ووجدته يحاول الاتصال بي كالأسير الذي هرب من زنزائنه منتصراً مردداً مقولة أرشميدس أو ما شابه (وجدتها-) كان في غمرة الفرح أن انفتح أمامه هذا الطريق الذي لن يتوقف وواصل التجربة بالاستفراق في معطياتها في تمثال آخر بميل أكثر إلى التجديد والتحرر وكنت سعيد الحظ بأن أكون أول من يشاهد ولادة هذه التجربة وتصور نتاجها البكر.

وهكذا تتوالى الابتكارات والتجارب الإبداعية للفنان المتفتح لكل ما يدور حوله أو بين يديه من أحداث عابره يلتقط منها معنى ويبلورها إلى إبداع متجدد.

الحصان والديك

الحصان "المُتدبك" - أو المتحول إلى حالة الديك تنفر معرفته ، وذيله الذي يلتف مروحياً كريشات الديك، وتتقرص رقبته لينفر رأسه إلى الأمام كوضع الصياح الديكى، ويقف على رجل واحدة أمامية وينسحب النصف الخلفى في شكل مروحي ويفتح فمه المستدق كالمنقار ، وينتفخ صدره كالمنقار .

وعند النظر إلى مجموعة الخيول في تجمعها على أحد الرفوف في مشغله تراها أقرب إلى سرب الديوك منها إلى قطع الخيول ، وفكرة التفحص تتردد على لسان الفنان حيث يقول عن الحصان : "إن أنفعالاته تشبه أنفعالات الإنسان ويمكن أن تكسبه بقطعة سكر ، كما تكسب الإنسان بكلمة طيبة، فهي أيضاً قطعة سكر ، وأنا أؤمن بهذا دائماً . . . بل وأتمسك به (١) .

وخيول حليم أقرب إلى خيول الشمال الأوربي الجبلية ذات الأرجل القصيرة والخف الثقيل والأجساد الممتلئة التي تلغها الأرجل بالكاد، بل وأحياناً ما يعمد إلى لصق الساقين الأماميتين في كتلة واحدة لا ينفصلان، إلا بالكاد في بعض المواقع، وفي مرحلة لاحقة حلقت الخيول وانقرضت الأرجل، وامتشقت الأجسام ، واشترأت الرقاب، وتضاعلت الرؤوس التي تثن من العويل ومن الألم فتحوّلت الخيول من صنوف

١- من حديث مع خالد محمود نشر في جريدة النجوم العدد ٣٠٤ أول أغسطس ١٩٩٨ ص ٤١-٤٧

الدبابات الزاحفة في مرحلة ، إلى ما يشبه الطائرات التي تهتم بالتحليق في مرحلة لاحقة

المرأة تتقلب في منحوتات حلليم يعقوب

يعالج حلليم يعقوب الموديل النسوي بقدر كبير من الاحترام فهو رجل متدين مسالم محب للطبيعة ويعرف قدر المرأة ككائن ، وإن شققت قلبه فستجد بداخله هيكلًا مجسوسًا لزوجته الراحلة التي لا يفتأ أن يتحدث عنها بكل اعتزاز وحيث تراه شاخصاً في اتجاه السماء ، سيرتها عنده سيرة قديمة فقد كانت سيدة شفاقة ، حساسة ، صادقة ، ملهجه . وما زالت بعد غروبها المادي تحلق حوله في كل وقت ، ولبناته مكانة متمدة من هذا النوع الرفيع . اتمكس كل ذلك في تمثيلاته عن المرأة فمنحوتاته النسوية إنسانية بعيدة عن الحسية والفجور . مجموعه منها تمثل لأشكال النسوية الواقفة الملفوفة كأعواد الخراط العربي ، يعتمد فيها الفنان على الخط الخارجى الأقرب إلى الحلويات البرونزية المثبتة أعلى قباب المساجد ، وتحت الهلال ، ولكنها ليست مخروطة متقابلة في سميرتها ودورانها ، إنما مفتولة ، فتعطي إحساساً متداخلاً بين تلك الأشكال التراثية وبين الأعماق النحتية ، فهي أقل هندسية وأكثر عضوية من هذه الأشكال .

ومجموعة أخرى من الأشكال النسوية لها طابع حجري ، تجمع بين نعومة جزئيات كالأطباق الصغيرة في النهود ، ومساحات منهوشة بألة حادة . في حالة الجرح العنيف من داخل الكتلة إلى خارجها ، فتحدث ما يشبه فعل الزمن الجائر على الصخور الملساء ، ملامح وكتل تم شطبها جزئياً أو كلياً ، ولم يبق منها سوى التذر اليسير ، كممثل حال المنحوتات الصخرية في واجهات معبد فيلة ، والتي هم عليها المسيحيون الأوائل هرباً من بطش الروم ، فأزالوا ملامحها بطرقات عشوائية ، خوفاً من طاعتها القاهرة على الإيمان الجذيد ، وكمثل الصروح العملاقة في أبو سمبل ، والعمامة بالبر الغربي للأقصر ، التي سقطت أجزاؤها ، أو سقطت كلية بفعل الزلازل ، فقدت كمالها في أبو سمبل ، وفقدت كليتها في الرمسيم ، حيث نلح أجزاء في منتهى النعومة والهندام ، ولكنها قدت من كتلتها الأم بصورة قاسية .

إنها كالصروح القديمة جرفت عوامل الزمن ، بدون رحمة ، في تصديها للعلاقة بين الفاني والخالد ، وأجزاء من هذه المجموعة تشبه الزلطات التي نرى فيها ما يشبه البصمة الدائرية التي تنفر من وسطها شكل العدسات المحدبة ، تحيط بها خطوط دائرية ، وأقواس تشبه عملية ختم

المجبن ، كتل تمناني من حالة نحر عظيم خلدة السائل المعدني المنصهر.

المصادر النفسية والمرجعية لفن حليم يعقوب

وكان الرياح تعصف في وجدان حليم يعقوب، هلوؤه، ووداعته، وتسامحه، وصبره كل ذلك يكتنم فوهة رياح عاتية . كل أشكاله - ماعدا القليل منها- يعاني من هيوها ، فتترد عناصرها إلى الخلف، بينما تهم إلى شق هذا التيار العاتي في حركة مقاومة إلى الأمام، وهذا ما يجعله - مع الفارق الأسلوبى الواسع - في إطار يشترك فيه مع محمود مختار في راعته "الخماسين"

كالموسيقى التي تتعامل مع عائلتين متباينتين من النغم ، يولد التوازي بينها العلاقة المركبة الموحية للحن .

وهو يشعر بذلك في قراراته دون أن يدري، ولذا فإنه حين يتحدث عن دوافعه للعمل يقول : "أحياناً أشعر أنني غير موفق . . . وهنا تلازمنا لحظة صمت طويلة، أظل أنظر خلالها إلى أعمالى - التي أحب أن أضمحها أمام عيني، حتى ينجيني (سهيل حسان ، أو صرخة امرأة)^(١) وبالرغم من تجرد حليم يعقوب في منحوتاته بقانون النسب، إلا أن مرجعه تشريعى، إذ يخضع تفاصيل الكتلة إلى أصول تشريعية، دون الوقوع في الحرفية المدرسية، وضغوط أصابعه على الشمع اللين تؤكد الرقبة من الرأس، والصدر من الخصر والأرداف من الفخذ، من الساق، من الكعب، ومشط القدم، وكذلك الحال في التعبير عن تضاريس كتلة الحصان أو الطائر . إنه يعنى كثيراً بالقيم التشريعية، مع الاحتفاظ بحريته في المبالغه لصالح التعبير:

وهو مولع بالفن الأوروبى، في عصر النهضة على وجه الخصوص، كما سبقت الإشارة فلهذه صور لرسوم ومنحوتات مايكل أنجلو، ومجموعة النهضةيين، والأجيال اللاحقة عليهم، يؤنس نغمه بها «ولا يخفى إعجابه بقدراتهم المعجزة في التعبير، ويشير إلى العمق في تجسيد الأيدي والأرجل والأوجه، التناسب والروعة والتشريح، وفي الوقت نفسه يطوف في مجموعة من الكتب الضخمة التي تضم أعمال هنرى مور، التي تمتاز بالكتل مع إعطاء الفراغ والمحيط الخارجى للكتلة اهتماماً، مماثلاً . في اختزال يخرج من دائرة الواقعية ، ومن التأثيرية، لصرامة وتحديد الكتل وعدم اهتزازها ، ويوصلها عن التكعيبية، لأنها عضوية أكثر منها

١- من نفس الحديث السابق " أخبار النجوم " ١٩٩٨/٨/١

هندسية تركيبية . فمصدر منحوتات "مور" يكمن فى أشكال العظام والصخور والزلط، فضلا عن سلطان النحت المصرى والمكسيكى فقد تجنب مور المصدر الذى هيمن على النحت الأوروبى، من خلال عدد كبير من مبدعيه؛ كيرانكوزى، وموديليانى، وبيكاسو، ومانيش، وبراك، وغيرهم ، ولذا بالفن المصرى والمكسيكى ليؤكد الصرحية والصراحة .

وبالرغم من أن نحت "مور" مصدره الأكبر عناصر الطبيعة المشار إليها، بصفتها العضوية التى انعكست على كتله النحتية ، إلا أن لمسة الفنان وبصمات أصابعه لم يكن لها دور أساسى، وإنما أخذت الفكرة المعمارية للنحت فى حدود تقترب من خط التجريد، وذلك بمقارنته بنحات مثل جياكوميتى الذى أعطى لملامس الأصابع أولوية خالصة فى تشكيل منحوتاته المشوقة، ذات الأقدام الراسخة، والرؤوس المفرطة الصغيرة .

تداخلت كل تلك المعطيات الاسلوبية فى أعمال حلیم يعقوب، ففيها عناية كبيرة بالتشريح كمرجعية، وبالكثلة المختزلة وبصمات الأصابع، هذا التداخل فى مرجعيات ومثيرات حلیم يعقوب قد استبعد بصورة كاملة الأساليب الهندسية أو الحسابية، التى تقدم المنطق الشكلى والتوازن الحسابى على الانسياب العاطفى، وقدر من التلقائية والعشوائية أحيانا ، فهو يحترم فعل الصدفة، ويقدّر ضربات الحظ، حيث يكون المزاج عاليا حيث تتفتح أمامه أبواب الإلهام، وتتولد بين أصابعه صياغات تشبه الاتزان والإيقاع فى منحوتات حلیم يعقوب.

الاتزان والإيقاع فى منحوتات حلیم يعقوب

ولحلیم يعقوب منهجه فى تحقيق التوازن دون الوقوع فى المكمالات الشكلية التى يلجأ لها بعض النحاتين، فهو يتخلق مع وأثناء التشكيل، واختيار البديل الأنسب ، وهو لا يحسب توازن الكتلة النحتية وحدها، بل يوفقها مع القاعدة المرتقبة لعملها، حيث يشكلهما معا ، ومن ثم جاءت العلاقة بين التمثال والقاعدة، فى أعماله مفتاحاً لقراءة جانب هام من فنه، وهو تحقيق التوازن من خلال الكلية العضوية بين التمثال والقاعدة ، إذ يزحف التمثال على القاعدة، أو ينفر عنها ، أو يتكور فوقها، ويجلس عليها وكأنها مقعد، فى حركة استعراضية، ومع التسليم بأن حلیم يعقوب يصوغ كتله النحتية وهو فى حالة من الاستغراق العاطفى، وقدر من الشغافية والتلقائية، والكثير من الجراءة، فإنها تعكس سيطرة مدهشة على التوازن غير التقليدى .

وهذا هو ما ينتجه الإيقاع الداخلى الكامن فى معجزة خلق الإنسان

والذى كفل للفنان البدائى، والفطرى، والفصامى، والطفل، القدرة على تحقيق التوازن دون معرفة قواعد التصميم، وبنائيات الأشكال والكتل والألوان، إنهم مثل يعقوب، يستدعون اللاوعى والإيقاع الداخلى ليحقق لهم المعادلة الصعبة .

وقد مر بهذا التشكل الأسلوبى فى مراحل متقاربة ، كما يعتبر مرجعياته التى أشرنا إليها رومى يحوم حولها ، يفادر إحداها إلى الأخرى، مع بقاء رحيق الأخريات متمسكة، ثم يعاود التواصل معها بعد فترة، فيضيف إليها ما اكتسبه من خبرات وأحاسيس وهكذا .

ومن اليسير أن نجد مجموعة تطور المرأة تتقلب فى تيارات أسلوبية تتراوح بين أشكال العظام والزلط والكتل المتجاورة ، التى تكمل بعضها البعض ، وهما مصدر الإلهام والصيغة التى بلورها هنرى مور إلى الكتلة السامقة، مع تفاوت الانتفاخات والانبعاجات ، والتفاف الأجزاء ، والصقل الشديد لسطحها ، والتى يتأكد فيها صفة احترام التكوين التشريعى فى الكتلة، وفى خطوط التحديد الخارجية للتمثال ، أن الكتلة الطائرة عن القاعدة التى تنبض بالحركة فى روح تأثيرية وشفافية ملموسة، إلى المكونة من شرائح مثناة ومجددة ثم، سبكت فى النحاس ، والتى يعنى كثيرا فيها بعلامس السطح المتدفق ، والطيات الظاهرة ، واتجاهات خطوط المحيط الخارجى للتمثال، وهى إما جالسة فى كتلة معمارية . أو ممشوقة فى وقوفها كالخرط العرى، أو معجونه ، أو مترجمة من سطح كالشريحة تتلوى بحلر لتكوين الفكرة ، أو فى حالة قهر شديد كمن نجا من قصف إشعاعى أتى على مابه من سواتل، فتحول إلى هيكل آيل للسقوط .

وما ينطبق على تمثيل حليم يعقوب عن المرأة ينعكس بكل وضوح على موضوعاته الأخرى الأثيرية، خاصة الحصان والفارس والطائر . أما منحوتاته البارزة فهى - فيما أرى - أقل مستوى من نعتة المجسم، ومن رسومه التى يغلب عليها الأبيض والأسود وهمسات ملونة على استحياء . تمثل تحليلا للموديل البشرى فى صياغات متعددة ، فالتحت البارز أقرب إلى شكل الحفريات التى تأكلت بفعل الزمن ، اللوحات الصغيرة التكوين، محكمة ولكنها أقل إقناعا وإثارة للفكر والنظر، ولا ترتقى أعماله الكبيرة من التحت البارز إلى مستوى منحوتاته المجسمة التى تتمتع بطاقة فياضة من الوحدة والحيوية .

نماذج
من أعمال
الفنان
حليم يعقوب

المجموعة الأولى

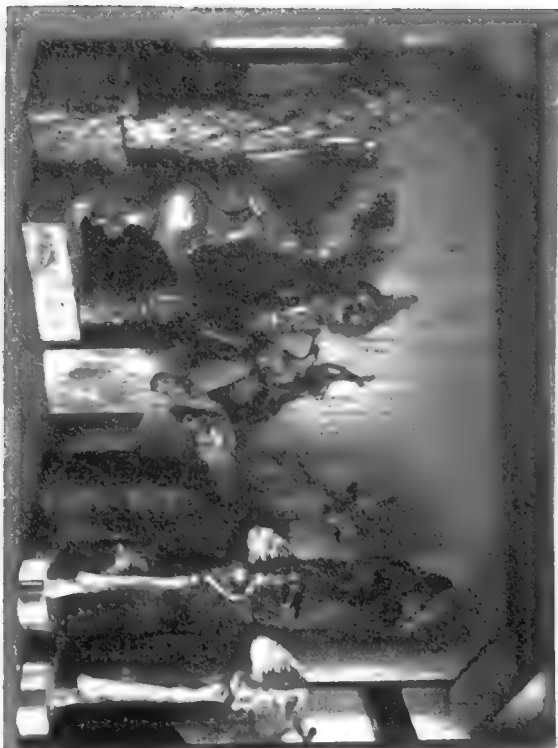
بانوراما المنشوار الفني

زيارة لمرسوم الفنان

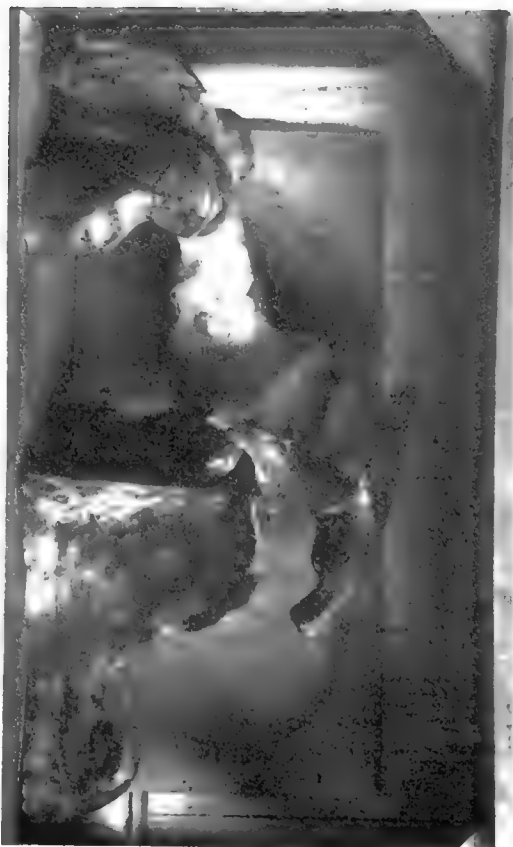
فى مجموعة الصور التالية نبدأ بالرفوف الرئيسية فى مرسوم الفنان حيث نشاهد أعماله الخزفية المبكرة فوق الرفوف وهى أشكال لطيرور انسيابية أشبه بالأواني المنقذة علي دولاب الفخار. وداخل الرفوف احدى عشر خانة يستعرض فيها الفنان مراحل الفنية المتعددة ، ففى كل خانة بانوراما للفرسان والنساء والطيرور الفرسان والحرائر والسبايا مع التطور أو قل التقلب الأسلوبى للفنان. إن تأمل تلك الرفوف متعة ذهنية رائعة. وفى الصفحات اللاحقة صوراً مقربة لكل خانة من أرفف العرض للفنان كل منها يحمل ملامح مميزة لتجربة نوعية أو لموضوع تعبير مخصص.

شكل رقم (١١) المرحوم الرئيسية في موسم افتتاح حليم بعلقاري ترحيل الأسماء ودرجات التميز





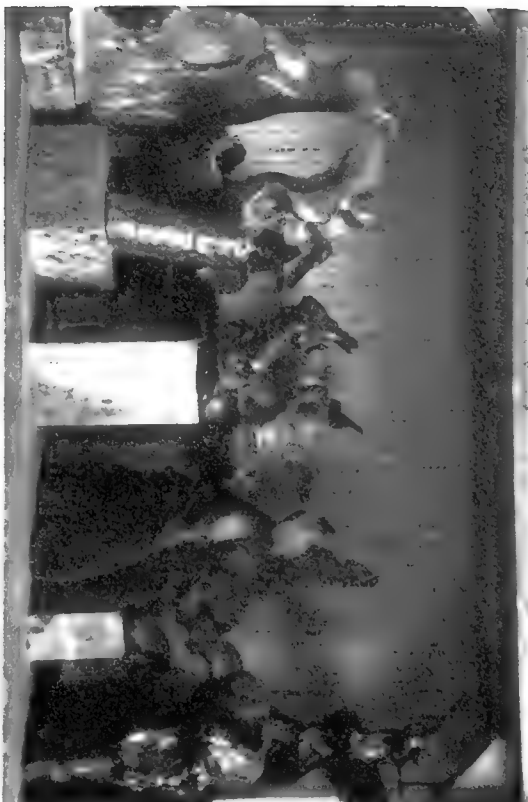
شكل رقم (٢١) تمجيدات بالمرزوق
من ساطع المساء في المسرح
الحسيني لاطح ملاح ورمزية
فكر المسرح بالمرزوق
معلم بالمرزوق.



شكل رقم ٢٦١ مجموعة من الجبال في حالة سطور، ولغات حميرة وأكهم في البرية، والتلال داخل الـ ١١ سطر. القنطرة الأولى من ناحية اللسان بالصومع من الكوفة من خلال الساحة.



شكل رقم (١) تمجيدات يمين
 عليها الطلح الزرقاء من جند
 القس أو القساعة والمستقلة -
 السجود العليا من التجميل
 السجود العليا بالترتيب والرف
 الأعلى التجميل بالترتيب السجود



شكل رقم (١) مجموعة من القضاة الذين هم من الشراء بالأسهم تبرعوا من بين الأهلية والمجموعة لأطراف قسرة الثاني
المجموعة من الجوار الأمامية المتوسطة للمجموعة من حيث الحجم والأوضاع لتتطلب تماما وتكون الكلية



شكل رقم (٩) مجموعة مصورة من القصير القصص للكتاب من موضوع الأبي ذات السلاج والهيكل الموزون بالأسلوب تافه، مصر، أوجع هذا المجموعة من الأسلوب المصيدة لساج هذا الكتاب من القصير القصص للكتاب من موضوع الأبي ذات السلاج والهيكل الموزون بالأسلوب تافه، مصر، أوجع هذا المجموعة



شكل رقم ١٩١ مجموعة سبعة من السيرامات المصنوعة باليد، أتم الفنان تشكيلها بالشفع ووضعها في مرمى ضوء القبة قبل التبرع في المتحف، بعدة اللجان التي ساهفت النجمة
 بالان القرب الى لون البيرة ليعطيه عميرة لتشكل النجمة الذهبية ويضعها على قوامها ليصيرها كاملة أثناء التشكيل



شكل رقم (١٦) الخزانة الطبية
والأدوية المخزنة في
مركز مرمي النجف



شكل رقم (٨) السيف - سبر
في حالة أسر تاجر وسفارة لندوة
من منحوتات الفنان التي تتكلم
مربلا من مراحل تجرعة الصارية
في ليرة الفئات لوجه الجمعية
وغير واقعا ان شكل غير قادر
... يا من يراى الامور
صديق عديمهم رواية الكفل من
... شعرا الصاغة

المجموعة الثانية

الحرائر والسبايا

تجربة عاشها الفنان بصورة تراجيدية حينما باغت الموت زوجته الحبيبة الاقرب الى القديسة منها الى البشر، وعنه كما راعت ابناتها بأجنحة الحنان والرحمة - وظللته بنظرتها الحكيمة وتنبؤاتها المتحققة، باغتها مرض مفاجيء وسرعان ما سحب الحياة منها، فوجد الفنان نفسه فى صراع من مرضها - صراع يائس أمام قدر قاهر ، ثم صدمة غروبها واذ به ينحت مجموعة من التماثيل تعبر أصدق تعبير عن معاناة الفنان، وفيما أرى كان نحت هذه التماثيل معادلة تعريضية عن الجنون الذى كان الفنان معرض له ازاء هذا الحدث الجلل فى حياته.

هذا هو الفن معادل مسالم للموت وللجنون. وسجل خالد للمواطن الانسانية ويمتدار الضغوط ويمتدار الصدق، يرتفع الفن وتخلد آثاره.



شكل رقم (١٠٠) امرأة تواجده القدر - كتلة نحتية عتيقة في هيتنها وتمبيرما



شكل رقم (١١) تمثال بالغ التعبير عن امرأة مكبلة بدون سلاسل - لاحظ تشنج العضلات وتكتلها وانحناءات الجسم المتعقبة



شكل رقم (١١٢) زاوية أخرى من تمثال السجينة المصير في الشكل رقم (١١١)



شكل رقم (١٣) امرأة في مواجهة الكون - تكلس الجسد - وتصغر ويهزت منه حراشيف وبناصورية لتراجعه
أفراح الظهر والمعاناة



شكل رقم (١٤) زاوية أخرى من نفس التمثال المصور في الشكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٥) فيدوس المتحجرة - أيجال
الرقعة والجص، والإنسانية في المرأة. حولها
الي كائن متدهر شاحد على الظلم والنهر



شكل رقم (١٦) تيتوس
المتحجرة عن زاوية أخرى



شكل رقم (١٧) الجبالسة ..
هفوة وتأمل مصاليم بالسلوب
تأثيرى شاعرى لا يحفى مسحة
الحزن البأساوى



شكل رقم (١٨) صورة من زاوية
أخرى لتمثال الجليلة المصروع في
الشكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٩) امرأة في حالة
استحرام، يهلوانى مملوء بالثقة
التدخال أو ارتفاع استهجمات قليلة
ولكنه صرحى وقد عمدت عند
تصوره أن أعبر عن هذه الصحة
(الصرخية) التي عالجتها في
النص بإسهاب

المجموعة الثالثة

المنمنمات الصرحية

من المفارقات اللافتة أن الأعمال الصرحية بحجمها المادى التي عملها أو شارك فيها حليم يعقوب فى مدينة جدة على سبيل المثال، تفتقر حقا من الوجهة البصرية الى سمات الصرحية. وعند تصغيرها تصبح أكثر اقناعا وإحكاما.

بينما نلاحظ - وهذا وجه المفارقة - أن تماثيله الصغيرة التي لا يتخطى بعضها السنتيمترات المحدودة ربما خمسة سنتيمترات فى ارتفاعها لها حضور صرحى.

ومجموعة الصور التالية توضح هذا المعنى بكل وضوح فهى لطيف و يتراوح ارتفاعها فى الواقع المادى بين أربعة وستة سنتيمترات ولكنها تهيمن على المشهد من حولها وكأنها أنصاب ميدانية عملاقة.



شكل رقم (٢٠١) تمثال لرفاعة في الرابع أربعة مستطيلات يهين على السطح من حوله وكأنه تمثال ميداني صلب



شكل رقم (٢١) النهر البرونزي يربط المدينة كلها وهم أن ارتفاعه لا يزيد عن خمسة سنتيمترات



شكل رقم (٢٢) الدوكا المنصور في صورة ٢١ يلج على اليات ذائد في مراجعة المدينة الثالثة



شكل رقم (٢٣) بعد أن ايلظ الذهبية وصاوت صاخبة رلغ ذهله ومقرنته مزهرا بها فعل لفتال آخر منمنم لعلهم بمقرب



شكل رقم (٧٤) وكانت واقف للمصر ليعتقد له ضرورة نفس الديك المصر في شكل (٧٣) من زاوية أخرى

المجموعة الرابعة الخطوات الأخيرة في المنشوار الفني

أبان كتابة نص هذا الكتاب - أجريت عشرات اللقاءات برسم الفنان في متابعات شبه يومية علي مدار شهور طويلة امتدت من سبتمبر ١٩٩٨ وحتى آخر أيام الطبع فتمت بغرصة نادرة لقراءة حقيقية وحية لتجربة الفنان وشخصيته ودوافعه ومشيراته، وتقلباته المزاجية وتحولاته الأسلوبية.

وفي الصفحات التالية، تسجيلاً مصوراً لآخر أعمال الفنان حتى نهاية طبع الكتاب - آخر مارس ١٩٩٩.

وهي سجل معبر عن المداخل الإبداعية التي سيطرقتها لسنوات تأتي - مما يجعل من هذا الكتاب تعبيراً حياً عن تجربة الفنان يشتمل حتى على ارهاصات المستقبل القريب.



شكل رقم (٢١) الطائر الصحراوي - من الماء - - شع قبل السيلك - ارتفاع ٥٠ سم



شكل رقم (٢٢) طائر حشم بوم بالفيضان - علاقة صبرة التفتيل بالارتفاع



شكل رقم (٢٧) الحصان يتحول إلى الذئب الصباح والحصان المتدبك



شكل رقم (٢٨) الحصان الجامح يتحرك على السجى المعماري في السهبة المزدهرة



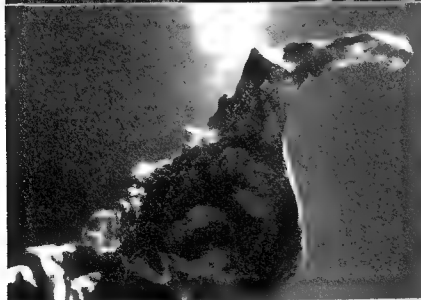
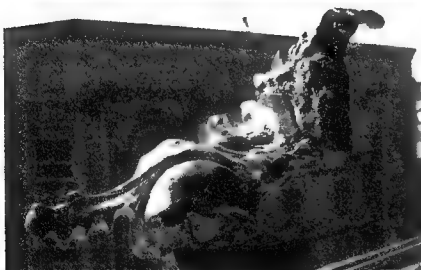
شكل رقم (٢٩) حصان يراجه خصمه - المدينة المزدحمة في شطب وتهاديد



شكل رقم (٣٠) حالة أخرى من جسر اللرس المتفرد والقفال جسده في حركة انتحارية
- أقرب ما يكون بكونه كوميديا ودراسات أسئلة النهضة دلفنسي وأتجاه وديلو . شمع لم يمسك بعد



شكل رقم (٣١) زاوية أخرى للمحضان الجامع تشعير وكأنه يشير غباراً ودخاناً من فمهن تمرده. شمع لم يسبكه بعد



شكل رقم (٣٢) الحصان الجامع
في أوضاع ثلاثة نلاحظ التأثير
الانطباعي في التشكيل - اعتزاز
التفاصيل لتأكيد الحركة كما
نلاحظ قوة التمييز الفارقة في
انفراج الحركة إلى أعلى والتواء
الجسد



شكل رقم (٢٣) تشكيلات شمعية جديدة تبادل تشكيل العنصر الواحد في دقات ابداعية متواصلة - في الامام تلال صغير مسروق في الورد. فبراير ٩٩٩



شكل رقم (٣٤) زاوية أخرى توضح فراغ الكتلة للصفحة المصرونية شكل رقم (٣٥)



شكل رقم (٣٥) نموذج آخر يستظهر فيه التناظر تفاضل خامة الرخام مع التحف في صلب التشكيل وليس بعلامة التمدد بالاعادة.



شكل رقم (٣٦) تجربة خاصة جدا في مشروع حلم يعقرب نزل على روضة المعجدة. رظام مطعم بالتحاس - مارس ١٩٩٩

الفصل الثانى

« حليم يعقوب .. وفن تمثال الصالون »

محمود بقشيش

تمهيد.

الانتماء إلى الجسد.

استجابة ثم اعتراض!

مساحة للحلم.

موضع في الخريطة!.

حـــــــــــــــــوار.

تعليق الفنان.

جولة في متحف حليم!

الحصان وتجلياته.

الحمامه.

الطائر المهاجر.

ظهوز مباغت للرجل!

رقصة تحت القمر.

قبلة من الفضة.

حليم يعقوب .. وفن تمثال الصالون

الفنان حليم يعقوب هو التمثال المصري الوحيد - حسب علمي - الذي تركه - مختاراً - أدوات النحت والتجسيم واكتفى بالأدوات التي وهبها الله إياه : الأصابع والبصمات. واختار لها خامَةً تُعبر عن صاحبها ، بنفس القدر الذي تُعبر به عن موضوعاته المختارة. اختار مادة الشمع لأنه يستجيب لحرارة اليد فعزاد ليونته ويستجيب لضغط الأصابع والبصمات. ويتجسد «الشكل» بأقل ما يمكن من لمسات بارعة وحاسمة في آن واحد. وهو دائماً شكلاً إنسانياً أو حيوانياً.

اختار من الإنسان أنثاه واختار من الحيوان : الخيل، يلتقط منها ما يوحى بعمق الأنوثة. لهذا تحفل كتلته بالخطوط المتموجة المنعومة بالحيوية، تاركاً لمصادفات الولهة أن تسهم بدور في سياق العمل الفني.

الانتماء إلى الجسد

وهو ينأى بفنّه وشخصه عن المشاركات الدعائية والحزبية التي يرحب بها بعض الفنانين ويرون فيها وصولاً سريعاً إلى جمهور عريض، كما ينأى بشخصه عن صنّاع الاعلام وتقاد الفن. لهذا يبدو أقرب إلى شخص الناسك المتعبد المنعزل، ومثلما يضطر الناسك إلى العزلة الضامة حتي لا يتعكر صفو نفسه بأى مؤثر يلوذ «حليم» بخامته الرقيقة، يحتضنها بإحدى قبضتيه ويلمسيتين أو ثلاث يكون الشكل قد تحقق. وهو يبدأ «عناق العشاق» مع خامته بغير سابق تدبير.

ويتترك للولهة الخاطفة والمصادفة الضعيفة أن تسوقه إلى ذروة الاكتمال؛ لأنه عاشق لتلك الولهة المشتعلة فإنه يعرض على أن يحتفظ بها ليظل حضورها متجدداً فينقلها إلى مادة أثبتت تحديدها للزمن وأبقت داخله وما تزال تحفأ فنية من كل ثقافات العالم، إنها خامة البرونز ..

وإذا كان حليم يعقوب يشبه - في جانب من جوانبه - الناسك المتعبد فهو يشبه - في جانب آخر - كائنات منحها الله القدرة علي أن تبدع بالغريزة: مثل النحل والطير ..

استجابة ثم اعتراض!

تصور بين حين وحين موجة من الخلاف بين الشكلانيين الذين ينحازون إلى التجريد وبين الباحثين عن المضمون الإنساني الذين ينحازون إلى التشخيص. ويبدو أن «حليم» قد تأثر في البداية بدعوة الشكلانيين فأقام معرضاً كاملاً سنة ١٩٩٢ بالمركز المصري للتعاون الثقافي الدولي. ضمَّ معرضه تجارب متنوعة في التكوين الشكلي المجسم والمجرد ، دون أن يتنازل عن الأداء العفوي الذي يُميّز أسلوبه الشخصي. استعان بشرائح عشوائية من الورق، شكّل بها علاقات استعرض بها مهاراته في اصطیاد الدرجات الظليّة والضوئية وغطاها بسائل الدريون الصمقي ثم غطّاها أخيراً بالبوليستر ليحتفظ بتضاريسها مثبتةً فيخالها الرائي - للوهلة الأولى - مجسماتٍ حصيّة. لم يكرر حليم هذه التجربة ولم ينتج من الأعمال بعد ذلك ما يمكن إدراجه في إطار التجريد الخالص لأنه - أي التجريد - يفتقد إلى ما يحرص عليه حليم - حسب تعبيره - وهو المضمون الإنساني.

مساحة للحلم

بحكم الخبرة وحكمة الزمن يترك «حليم» إنه لا وجود لأسلوبٍ فني جامع مانع. لهذا اختار لنفسه ما يمكن وصفه - مجازاً - بطريق «البين بين».. حيث يتشعّب الشكل المرئي بالتحويلات المستمرة التي لا يتيحها إلا الحلم، فنرى المَهْرَ وقد تحوّل بالإيهام إلى ما يشبه الطائر وما يشبه الثعلب في آنٍ واحد. ويتحول الفارس الممسّط إلى فارسه. أمّا الفرس ذاته فبأنه ينتظر منا أن نستكملّه، كما في تمثال بعنوان : فارس - علي سبيل المثال - إن تماثيل حليم الصغيرة التي تصلح تماماً للأماكن المغلقة أرى أن بعضها يقدم نماذج أولية، لاقعة لتماثيل الميادين. وفي سياق «التحويلات» و«البين بين» يمكن للمشاهد اكتشاف كثير من النماذج. منها على سبيل المثال ما يشبه محاولات الجمع بين الأجزاء

المجردة والكليات المألوفة . وكأنه - نظرياً - يحاول أن يثبت لنا مقولة : «إن الكلّ ليس مجمع أجزائه».. ففى تمثال : «طائر» تشكّلت أجزاؤه من شرائع معدنية مقوّسة لا تقضى بالضرورة إلى الشكل الذى طالما به . وفى عملٍ آخر تتلاحق موجاتٌ أشبه بطيات الثياب . فى صعودها تنتهى إلى ذروة هى إبحاء برأس وفى هبوطها تمتد - فى لحنٍ مفرد - صوب قاعدة التمثال.

وليس مهماً بعد ذلك أن ندرك أن هذا الصوت المنفرد ساقٍ لامرأة . وحقيقة الأمر أن الفنان أراد لنا ما أراده لنفسه وهو أن نسمع بعيننا لحناً راقصاً يتجسّد فى طيف امرأة ثبتها المقال فى مادة البرونز المصقول ، ونتمنى لها نحن أن تخاطب حواسّ الناس فى فضاءٍ متسع - إن وجد - فى مدينة القاهرة!

موضع فى الخريطة!

لو تأملنا حركة الفنون الجميلة بمصر، منذ سنة ١٩٠٨ حتى الآن - بمنظور عين الطائر - سنجد تيارين متعارضين أو متكاملين - إن شئت - أولهما يمثل إبداعاً متأثراً - بدرجات متفاوتة بالمنجز الجمالى للإبداع المصرى القديم . ويتسم هذا التيار بالميل إلى البناء ووضوح معالم الشكل. أمّا التيار الثانى فإنه يرجع - بشكل عام - المعنى على المبنى حتى وإن بدا المظهر خشناً . من رموز البناء: محمود مختار، جمال السجيني، محمود سعيد، آدم حنين وبيكار وحسن سليمان ومحمود موسى.. وغيرهم . ومن معطى البناء الفنانون : راغب عياد وكمال خليفة ومثير كنعان وزكريا الزينى وفاروق حننى، أمّا «حليم يعقوب» فإنه وإن كان أقرب إلى التيار الثانى فإنه يتميز بأناقة تيار البنائين . فى لقاءٍ أخير معه بادرنى - دون سببٍ مباشر - بالحديث عن عظمة النحت المصرى القديم وأطلعنى على مجموعة من التماثيل التى استلهمها من ذلك الفن، محتفظاً - كمادته - بطور اللبسة والبصمة وحرارة العجالات

وعفويتها في التشكيل. بدت لي تلك الأعمال وقد كُشِّرت هيبه الصروح
القديمة وخلعت عنها أسطوريتها وانتقلت إلى منطقة الفناء السهل
البسيط، تلك البساطة التي يتسم بها حليم يعقوب شخصياً.

حوار

لأنه من المستحيل لأي ناقد أن يقدم نصاً مطابقاً لإبداع الفنان
فستظل دائماً مساحة فارقة بين النص المكتوب والنص المرئي. قد يقرَّب
المصافاة بينهما تدخل الفنان لتوضيح ما قد غاب عن الناقد من معلومات
ضرورية. وهذا ما دفعني إلى إطلاع الفنان حليم يعقوب على هذا النص
التمهيدي لاستجلاء ما قد غاب عني. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى
أرى إنه من حق القارئ أن يشارك في الحوار حرصاً على الإمساك
بالحقيقة. بهذا المنهج يشارك ثلاثة أطراف في تشخيص الحالة الإبداعية
للفنان «حليم يعقوب». تلك الأطراف هي: الناقد والقارئ والفنان نفسه
الذي قدَّم لي ملاحظات مكتوبة على النص التمهيدي. وأقدمها حرفياً
للقارئ لتحفيزه إلى تكوين وجهة نظر مستقلة قد تساعد في احتمال
الحقيقة وحتى لو لم يستطع القارئ فليطمئن.. ولحسن الحظ فإن
الحقيقة في الفن في حالة انتظار دائم!

تعليق الفنان

تحت عنوان (التدريبات) قال حليم يعقوب موضحاً مرحلة الاستعانة
بالأوراق: «كنتُ بعمل بعض التدريبات الورقية في عام ١٩٩٤. وكانت
غايتي هي الإمساك بأسرار الخامات الورقية وحدود إمكانات التعبير بها
وإمكانات «التعبير الأولي» أو «التحضير» للتمائيل البرونزية. كان من
نتيجة تلك المحاولة ستة عشر تمثالاً عرضتها سنة ١٩٩٦ في قاعة
أكسترا.

وتحت عنوان: «التجريد» أوضح قائلاً: كنت قد هجرت التجريد بعد
إقامة سلسلة متعاقبة من المعارض خلال الستينيات في معهد جوته. ولم

يكن تعلقى به فى البداية بسبب ما كان يدور فى مصر من معارك بين التجريديين والتشخيصيين بل بتأثير بعثتى إلى سويسرا (من نوفمبر ١٩٦٤ حتى يناير ١٩٦٨) .. ببساطة تركت التجريد لأنه لم يكن الأسلوب المناسب لى للتعبير عما يجيش داخلى من مشاعر. ومن ١٩٦٨ حتى سنة ١٩٧٦ كنت مشاركاً للفنان صلاح عبد الكريم فى تصميم وتنفيذ سبع تماثيل ميدانية بالسعودية، كانت معظمها ذات شكل تجريدى بما يتلاءم مع متطلبات العمل النحتى / المعمارى فى المملكة السعودية .

وكما تعلم فإن المجموعات ذات الطابع السياحى تكون حرية الفنان مقيّدة بشروط المؤسسات المنتجة.

وتحت عنوان (إدراك) قال: أدركت بعد تلك المرحلة أن التعبير الحر عما يجيش فى النفس هو ما يناسب طبيعتى. ولقد انحزت انحيازاً كلياً إلى فن النحت منذ سنة ١٩٨٧ حتى الآن وليس لى عمل سواء. وكان لابد أن اختار خامّة طيّعة لكي أبدأ بها. طرقت باب خامّة الطين ولم تطربنى مثل خامّة الشمع / اللينة/ التى لا تتغير تغير خامّة الطين. ولأن أداتى سريع فى إظهار الشحنة الانفعالية، لهذا لا أخشى عليها من التغير، تظل على حالها محتفظة بآثار الأصابع والبصمات.

جولة فى متحف حليم!

الحصان وتجلياته

دخلت حيوانات وطيور وأجساد ووجوه ونباتات تاريخ الفن باعتبارها روائع تقاوم النسيان وارتبطت ارتباطاً مستديماً بمبدعيها. وما يكاد يذكر اسم الحيران أو الطير أو النبات حتى يلمع فى الذاكرة اسم الفنان. فهل يمكن أن يذكر أحد لوحة الموناليزا دون أن يذكر معها اسم دافنشى، أو يذكر لوحة : ذات الجدائل الذهبية دون أن يذكر اسم محمود سعيد. إن علاقة جماعة السلام ببيكاسو معروفة وارتباط زهرة عباد الشمس بفان

جوج وثيق. وما يكاد يُذكر اسم مارينو ماريني حتى تلمع فى الذاكرة خيوله. وأرتبط اسم برانكويزى بأول طائر ذى سمات تجريدية كما ارتبط اسمه أيضاً بتمثال البيضة. ولما هنا فى سبيل الحصر والتوثيق بل الإشارة والتنبيه إلى علاقة الفنان حلیم يعقوب بالحصان. إن خيوله ليست فى شهرة خيول مارينو ماريني، ومع ذلك تستحق وقفة تأمل، فهي تشكل ركيزة محورية فى إبداعه وتتجلى فى أشكال بدیعة. إنها من نبت خياله، تناسل من الحلم والرغبة والأشواق. لم نشاهد له مثيلاً فى الواقع. يخلو تماماً من أى إحياء بأنه يركز علي هيكل عظمى. شكله عجيب / زئبقى. يتمدد هنا وينكمش هناك. ويتحذب فى موضع ويتقعر فى موضع آخر. تشكّله المصادفة وسرعة الخاطر. يشعر المرء أن حصانه يُرى من تحت الماء، كما فى تمثاله المُسمّى «مُهر» الذى أنجزه سنة ١٩٨٩ بارتفاع ٣٠ سم. وهو كيان عجيب / رخو.

ولولا أنه مثبت بالبرونز لظنناه صُنع لقوة من عجيب يتداعى. ويؤكد «حلیم» بلامح رأس الحصان ومقدمة فمه انتسابه لفرس البحر أكثر من انتسابه للخيل. ويتجه مع حصان آخر اتجاهاً معكوساً حيث تدب فى الجسد الرخو العجيب نشاطاً ورواقاً وينقلب الشكل الفارق فيما يشبه الوسيط الماء إلى ما يشبه الطائر فى قفزة فضائية غير متوقعة. إن حصان حلیم المراءى ينتمى إلى كائنات عدة فى آنٍ واحد. يقبل التحول من إحياء بكائن إلى إحياء بكائن آخر. ومثلما يولد الشكل فى لمحات خاطفة بين أصابع الفنان يتناسل الشكل الواحد ويتشعب بالكائنات المختلفة. لقد منحني أحد خيوله إحياءً بحصان طرواده وعندما سأته هل فكرت فيما خطر بذهني أجاب صريحاً واضحاً: كلا، بل هو ابن اللحظة. ولو وجهت سؤالى لفنان آخر لادّعى بأنه متبحر فى قراءة الأساطير والشعر، غارق فى التأمل والتفكير..

وعندما تتمثل إلى أعماله ما يوحى بامتداد خواطره إلى نبع قديم -

مثل تمثاله المسمّى: «وقفه مصرية» فإنه يُصَجِّل بنفى (سبق الاصرار والتعمد) فيما شكّلته أصابعه. قال لى عن هذا التمثال: بعد أن وضعت كتلةً نحيلةً من الشمع فى قبضتى، ضغطت عليها بضع ضغوطات فإذا بها تنهض فيما يشبه أثراً من الآثار المصرية القديمة فأسميتها «وقفه مصرية». التمثال ارتفاعه ٤٢ سم. أنجزه «حليم» سنة ١٩٩٠. وتتردد الرشاقة فى تمثال آخر بنفس الاسم وإن أحاطه بإيحاءات الأثوث: الليونة والاستدارات والدلال. وانتحل من البحر تموجاته ومن ملأه بنت البلد حركتها الناعمة فى تقطية عطايا الأثوث وإفشائها المراوغ أسرار الجسد الحى!..

تبدو خيول «حليم» طليقة، مختالة بجمالها، من بين تلك الأعمال عمل بعنوان: «تكوين ثلاثى من الخيول» وهو منفذ - كالعادة - بالشمع وقد أضاف إليه هذه المرة البوليستر لتقوية النخامة وغطاها بلون برونزى. مقياس هذا التمثال = ٥٣ × ٥٠ سم ، نُقِّد سنة ١٩٩٨. ومن الممكن أن تتكاثر تلك الثلاثية لتصبح مشهداً بانورامياً أخذاً!

الحمامه

لم يحظ طائرُ من الطيور بمثل ما حظيت به الحمامة. كانت أسبق الحمامات شهرةً هى حمامة بيكاسو للسلام، تلتها حمامات أخرى لمبدعين من الشرق والغرب. وتنوعت تجلياتها فى إبداعات الفنانين المصريين والعرب. فهى عند «نوار» قد تغلصت من رقعتها وتجلت فى هيئة مقاتلة شرسة، فى لوحاته المسماة باسم «معادلة السلام» بينما اتجه حسن عثمان اتجاهها معكوساً لوجهة نوار فاستلهم أكثر طيور العالم رقة وهى طائر الحمام فى خزفيات حلبة. بينما تناسلت حمامات حليم يعقوب من المرحلة التى أطلق عليها تعبير: (التدريبات) - يقصد التدريبات الوريقة - حيث استعار من الورق رفته وقدرته على رسم الفراغ. ويقطعة ورق واحدة - مقعرة عند موضع الجناحين، محلبة عند موضع الذيل شكّل

الحمامة التي تبدو فوق قاعدتها كما لو كانت تستعد للانطلاق. نفذ حليم هذا العمل الجميل سنة ١٩٨٧. ومنحته خامة البرونز التي انتقل إليها صلاحة دون أن يفقد ما في أصوله الورقية من رقة وإتاحة الطرق لنفاذ الهواء والضوء.

وتؤكد قاعدة التمثال بنعومتها وتسطيحها خفقان جسد الحمامة، كما لو أن نسمة من الهواء قد هبت وكان في طريقها علك فكسر بخفقانه سكنية الأشياء المحيطة. وينتقل «حليم» نقلة مفارقة عندما يبدع طائراً ذكراً مثل «الديك». عندئذ يصبح البناء الرصين أساساً واستعارة المسطحات العريضة من تحت المصرى القديم مجزأ وإخفاء بصمات الأصابع ضرورة استثنائية والتنازل المؤقت عما اعتاده من أداء عفى فوكر رضوحاً لضيرووات البناء الأثيق.

الطائر المهاجر

إن أشكال طيوره متخيلة وإن كان بعضها مستلهماً من الواقع. ونحن نقبلها دائماً لرقتها وذكاء الابتكار فيها ولما تشي به من مزاج شعري. وربما كان حليم الفنان المصرى الوحيد الذى ينشئ تماثله وقاعدته باعتبارهما معاً تماثلاً واحداً. لهذا يستشعر الرائي حميمية العلاقة بينهما. فى تماثله «الطائر المهاجر» الذى أنجزه سنة ١٩٩٥ (طوله ٤٠ سم) وتماثله «توازن» (نفس الطول) أنجزه سنة ١٩٩٦. تتحقق فى هذين التمثالين الصورة المثلى لتلك الحميمية. وتعود خبرة مرحلة التدريبات الورقية للظهور من خلال تماثل ابن البلد وتذكر اللقائف البرونزية الرقيقة التى تشكّل كتلة الجلاباب الهدى بأصلها فى التشكيلات الورقية السابقة.

ظهور مباغت للرجل

لم يحتل الرجل فى عالم حليم الفني إلا هامشاً نحيلاً. وعندما ظهر فى أعماله لأول مرة سنة ١٩٩٥ بدا مفاجئاً وغريباً. وكان الدور المتاح له

مناقضاً كل التناقض مع طابع الغناء والبهجة الذي يشيع في مجمل أعماله. ولو لم يمدنى الفنان بمعلوماتٍ حول ملائسات ذلك العمل لما وجدت فيه أكثر مما تراه أى عين: كيان إنسانى منكسر، مكبّل اليدين، عاجزاً. فى التمثال حرص استثنائى يتخالف مع أسلوب الفنان. ففى التمثال - على غير عادة الفنان - اقتراب من الواقع الوصفى وترفع درجات الوصف فى أصابع التمثال المتشنجة فما السر فى هذه الجملة الغنية المعترضة والحزينة؟.. وهنا كشف الفنان عن سر هذا التمثال ودوافعه. اسم التمثال : «معاناة» وهو عنوان دقيق يعبر عن حالة وجدانية مأساوية عاشها الفنان نفسه بعد أن فقد شريكة حياته فجأة وكانت ما تزال شابة. ويبدو أن تلك الحالة قد انعكست على أسلوبه الفنى بشكل غير مباشر حيث حجّمت قليلاً تلقائيتها ودفعته إلى التخفف من الغناء والتروى فى البناء والاستعانة ببعض أدوات النحت والاحتفال بغشونة الملمس. من الأمثلة على ذلك تمثال بمنوان : «جلع» وهو بناء لجذع تظهر فيه آثار الأسلوب التكميى فى البناء والتحليل. (ارتفاع التمثال بالقاعدة ٥٠ سم - من البرونز - وهو موجود حالياً بمتحف الفن الحديث بالقاهرة).. وتظهر خيول تلك المرحلة وقد أصابها ما أصاب الفنان من ألم ، منها تمثال الحصان الذى أنجزه سنة ١٩٩٦ حيث بدا أشبه بصخرة أقتلعت تواء من المجهول وتبدو سيقانه - على غير العادة - ثقيلة أو مشلولة . غير إن الحزن لا يدوم لمرعان ما يتسلل الغناء ويظهر ثانية على السطح. تجلّى ذلك الغناء فى تمثاله الجميل: (بطة مصرية).. بدت لعمدة جسدها البرونزى وكأنه لا يتشبع منها بل يسقط عليها من شمس حقيقية ترسم حدوداً ومساحات كثيفة لثنائية النور والظل على جسد كتلة البطة الرشيقية. وتشارك المَهْرَةُ فى العودة إلى الغناء فى تمثاله : (تموج). كان الفنان قد شاهدها تختال على الشاطئ . وظهرت المَهْرَةُ وقد استعار الفنان لخطوط جسدها شكل موجة البحر واستعار لجسدها

صفاء يكاد يذوب في فضاء البحر. قدّم «حليم» في هذا السياق مجموعة من أجمل خيوله وربما كان تمثال تموج الذي أنجزه الفنان سنة ١٩٩٢ أكثرها جمالاً، وهو يشبه جبلاً تطفو قمته الثلجية فوق سطح الماء.

رقصة تحت القمر

في سياق العودة إلى الفناء ومقاومة الحزن أنتج لوحتين يمكن أن يُعرّضا مستقلتين كما يمكن جمعهما في عمل واحد متكامل. أحدهما بعنوان رقصة تحت القمر والأخرى بعنوان كورال. والعنوانان يعبران بدقة عن مضمون الممثلين. يضم كل من اللوحتين مجاميع من العاريات (ريليف).. ذات أبعاد شبه منظورية. صاغها الفنان بالشمع علي أرضية من السيلوتكس مغطاة بمعجون السيارات فوق غطاء آخر من مسحوق الجرافيت لإعطاء مسحة من الدرجات الرمادية لتكثيف مناطق النور والظل. وينفس المنطق التكويني تظهر اللوحة الأخرى التي أطلق عليها «كورال».. وهو مشهد جماعي من العاريات الراقصات يشكّلن بأبعادهن شبه المنظورية وإيقاع الحركة الجماعية للأجساد إيحاءً بفناء جماعي. لقد أسبغت المسحة الرمادية على اللوحتين شيئاً من الوقار والعمق وكشفت مناطق النور والظل. وقد أتاحت هذه المسحة المحايدة لبعض الومضات الفضية أن تتألق وتتميز وتسهم بدور فاعل في خلق مناخ شعري. إن مثل هاتين اللوحتين تحتاجان إلى مسطحات جدارية واسعة كما تحتاج إلى مؤسسات تقوم بانتاج هذا النوع من الأعمال. لكن المشكلة هي أن تلك المؤسسات إن وجدت لن تطلق للفنان الحرية في أن يبدع ما يريد بحرية بل ينفذ ما تريده هي.. ومن حسن حظ الفنان حليم يعقوب أنه اختار لنفسه تمثال الصالون صغير الحجم ففي تمثال الصالون يستطيع الفنان أن يمارس حريته في التعبير وهو يدرك بالتجربة العملية أن تلك الحرية تتناقص تناقصاً فادحاً عندما تضطره الظروف إلى إنجاز مشروعاتٍ ترعاها مؤسسات كبرى. وقد سبق له قبل أن يختار النحت

مجالاً وحيداً لإبداعه أن شارك الفنان صلاح عبد الكريم فى تصميم وتنفيذ عدد من المجسمات السياحية بالملكة السعودية ولأنه كان أكثر شبهاً من صلاح عبد الكريم فقد كان عبء تنفيذ تلك المشروعات يقع على كاهله. من بين تلك النُصبِ واحداً أقامه فى مدينة جدة. ويمثل هذا النصب مجموعة من المآذن بالبرونز، استلهمه من الجوامع الفاطمية. وعلى الرغم من أن هذا النُصب - فى المحصلة النهائية - سياحى فإن علاقة أشكال المآذن البرونزية وأهليتها المتروجة بالفضاء المتراعى قد أوحى بالسكينة. ويؤكد المشهد للرأى - أيا كانت ثقافته.

إن هذا المشهد ينتمى إلى وطن يقنص الإسلام.

(ارتفاع المبنى = سبعة وعشرون متراً، من البرونز).

قلادة من الفضة

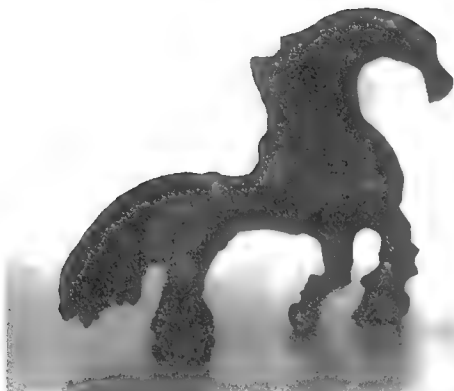
على هامش النحت - وربما لأسباب اقتصادية - انشغل حليم يعقوب بإنجاز مصوغات من الفضة والقلادة المنشورة تشى بوضوح بإصرار الفنان على أسلوبه الشخصى الذى يتسم بالعفوية وحرارة التعبير. نفلها الفنان سنة ١٩٨٧ وتكاد عناصر إطار القلادة تفصح عن هيئة الطير. وتتخلص سلسلة القلادة من ميكانيكية الدوائر المصطنعة وتعتمد على فواصل عضوية. لم يواصل الفنان فى انتاج هذا النوع من المشغولات كما لم يواصل انتاجه فى مجال الخزف. ومن المفيد بالطبع أن يترك الفنان قدراته الحقيقية حتى لا يعرّط فى منافسات غير متكافئة مع الآخرين. ومن الذكاء أن يركز على ما هو قادر على التأتق فيه. وحسناً فعل حليم يعقوب باختياره مجال النحت مجالاً ختامياً لإبداعه، بعد أن طاف فى كل مجالات الإبداع التشكيلى فكسب نفسه وكسبناه نجاحاً متميزاً أضاف الكثير لتمثال الصالون.

المجموعة الخامسة مختارات نحتية

مختارات من الأعمال النحتية للفنان سليم
يعقوب، تمثل التنوع الأسلوبى فى معالجة
الكتلة عن طريق الشرائح أو الاختزال فى
التفاصيل أو اللوح التائىرى أو التمجيدى أو
التكميدى فى تناول موضوعاته الأثيرة -
الخيول النساء - الطيور.
وتتضمن هذه المختارات أمثلة من النحت
البارز ومن رسوم الفنان.

أولا : الخيول



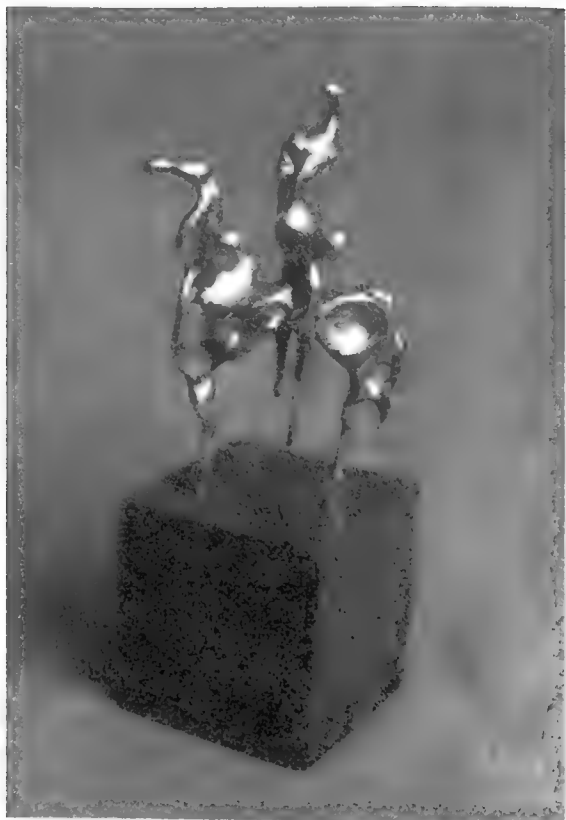




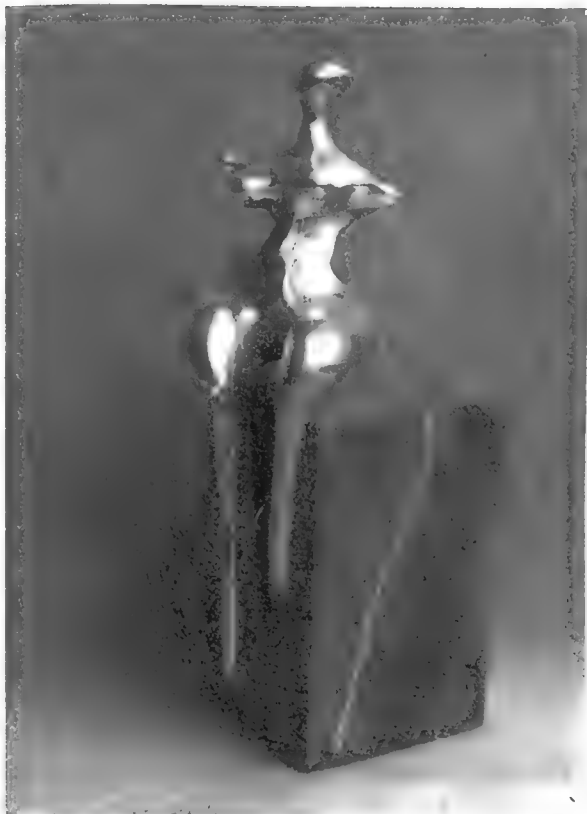


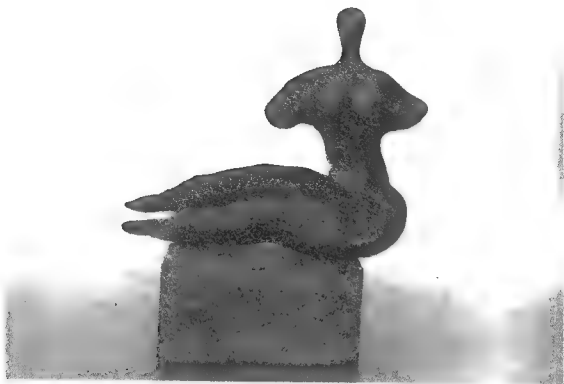


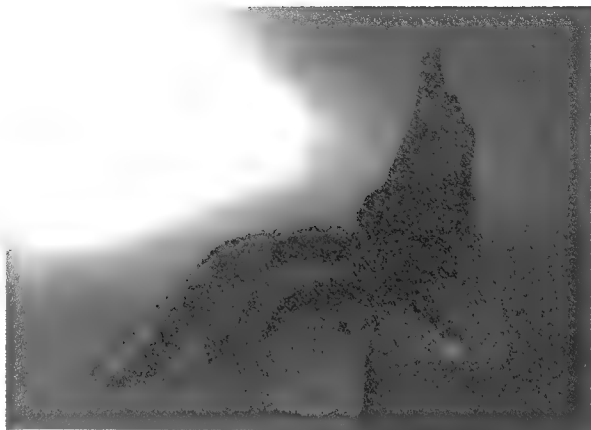


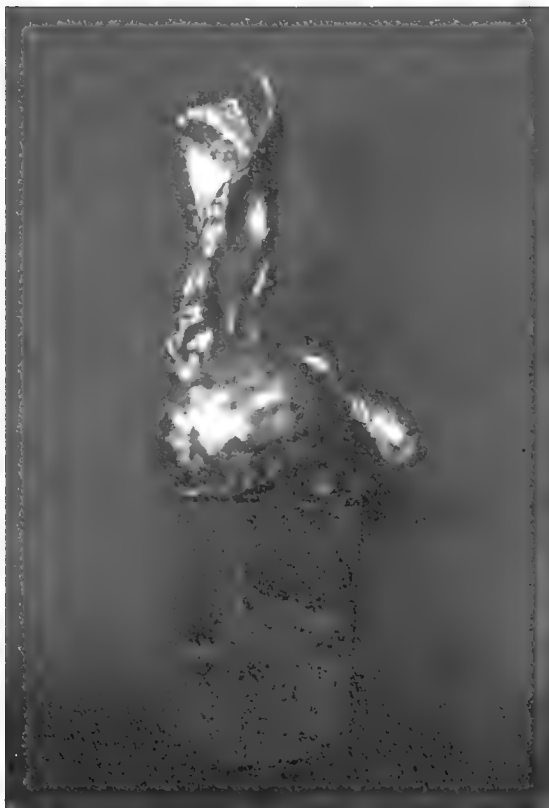


ثانيا : النساء

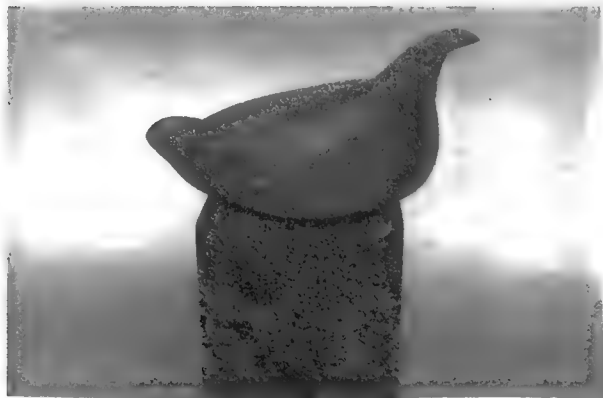
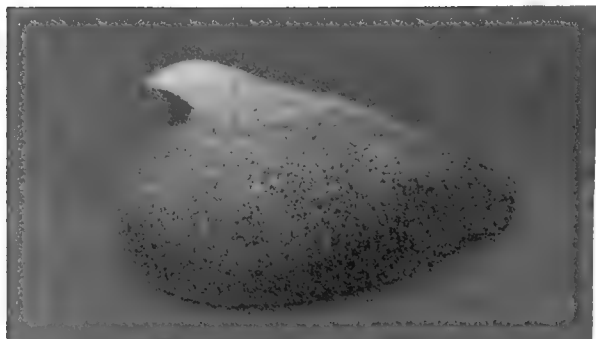




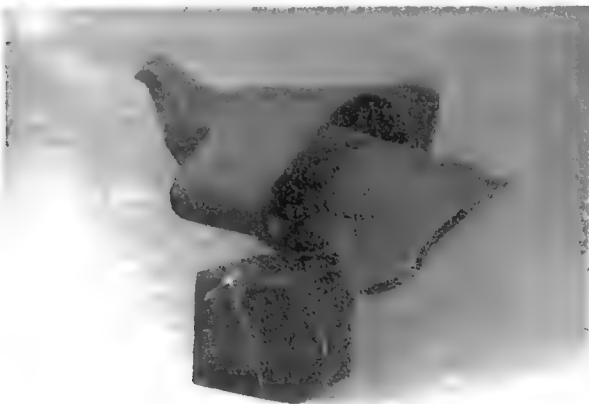
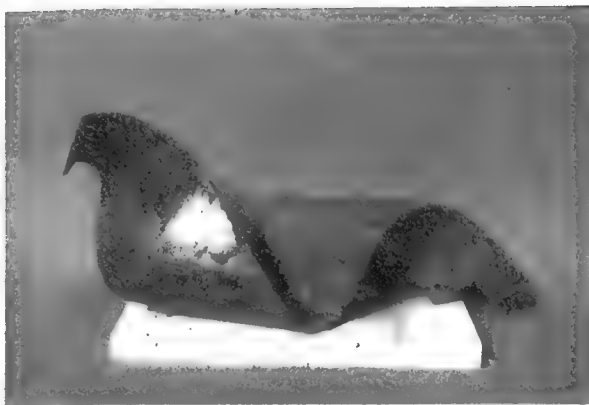


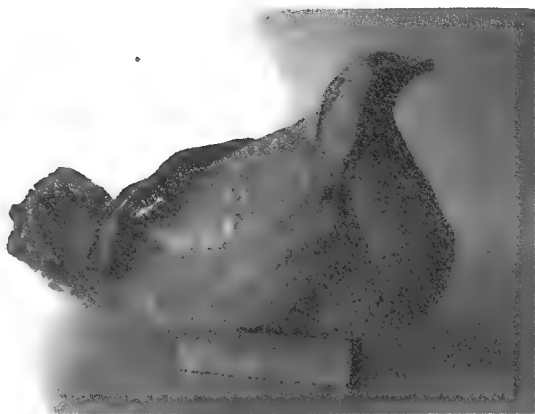


ثالثا : الطيور







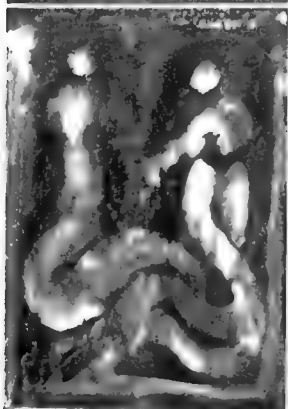
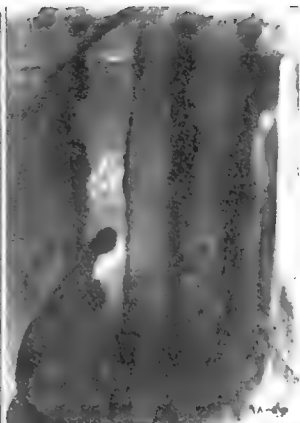
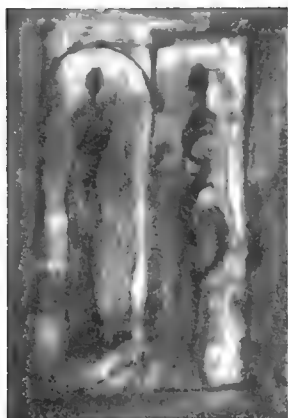




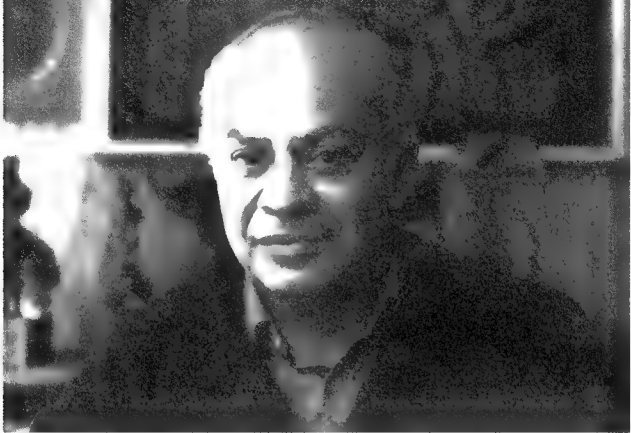
رابعاً :

النحت البارز والرسم





حليم يعقوب



مهندس دكتور ومثال

بالسودان وفي جناح مصر بمعرض بينالي الكويت سنة ١٩٧٧.

• أقام سبعة تماثيل مبدئية معدنية بمدينة جدة بالملكة العربية السعودية بالاشتراك مع الفنان الكبير صلاح عبد الكريم من سنة ١٩٨١ حتى سنة ١٩٨٥.

• أقام معرضه الرابع في النحت والنحت البارز في المركز المصري للتعاون الثقافي الدولي بالزمالك سنة ١٩٩٢.

• شارك في المعرض الحادي عشر والثاني عشر لجمعية محبي الطبيعة والنباتات بقاعة دار الأوبرا المصرية سنة ١٩٩٣ والرابع عشر بمتحف مريدبان بالقاهرة.

• أقام معرضه الخامس بالأكاديمية المصرية للفنون بروما سنة ١٩٩٤.

• أقام معرضه السادس بقاعة اكسترا سنة ١٩٩٥.

• له مقتنيات بمتحف الفن المصري الحديث بالقاهرة.

• أقام معرضه السابع بقاعة اكسترا سنة ١٩٩٦.

• ولد بميت غمر بالدقهلية يوم ٧ أبريل سنة ١٩٣٧.

• التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ودرس في قسم العمارة الداخلية وتخرج منها سنة ١٩٦٠.

• سافر في بعثة إلى سويسرا سنة ١٩٦٤.

• حصل علي دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية بمدينة زيورخ سنة ١٩٦٧.

• أقام معرضه الأول في فن التمثال المعدني المسبوك بقاعة معهد جوته بالقاهرة سنة ١٩٧٦.

• أقام معرضه الثاني بقاعة مركز الدبلوماسيين بالزمالك.

• أقام معرضه الثالث في قاعة معهد المركز الثقافي الألماني (جوته).

• شارك في معرض فن الحفر المعاصر ومعرض الربيع والمعرض العام وسوق الفنون ومعرض الفن المصري المعاصر

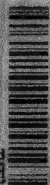
CA ALEXANDRIA

مكتبة الإسكندرية

رقم الايداع : ٩٩/٥٥٧٥

شركة الأمل للطباعة والنشر

Bibliotheca Alexandrina



0404686



المثال حليم يعقوب يشكل مامحا خاصا ومتميزا
في النحت المصري المعاصر ..
فنان محب للتأمل .. يناقش ينشئه بعيدا عن الضوضاء
والأضواء ..
، فعاش مع فنه في صومئته الخاصة مشكلا عالما
جميعا قوامه الصديق والحب ..
فنان متوحد مع عمله حتى أنك لا تستطيع أن
تفهل بينه وعمله الفني
تشكل الحضور الإنساني الدائم تحسه في
حليم يعقوب الفنان .. والشئ .. حتى أنه
ثأت واضحا أن هذا النف الإنساني العام به قلب
الفنان حليم هو القيمة الحقيقية في منحوتاته .